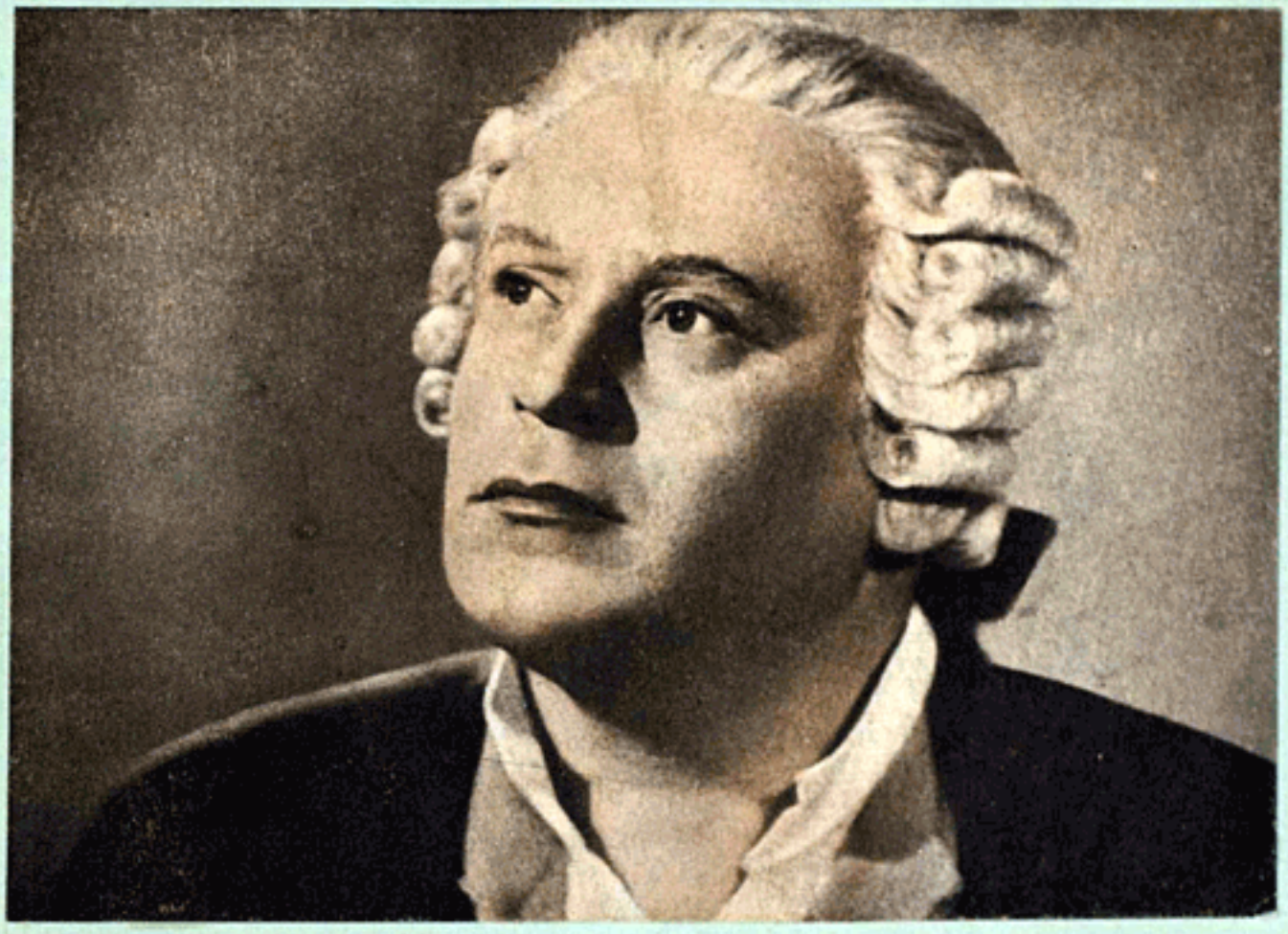


6
1955

ИСКУССТВО КИНО

ИСКУССТВО КИНО

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

ОРГАН МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР И СОЮЗА СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ СССР

СОДЕРЖАНИЕ

Н. Журавлев. Неотложные задачи повышения качества сельскохозяйственных фильмов 3
В. Красильщиков. За боевой сельскохозяйственный киножурнал! 10
И. Копалин. Совершенствовать искусство образной публицистики 18
Л. Свердлин. Мастерство киноактера — упорный труд 29
С. Фрейлих. Тема и талант 46

ЛИТЕРАТУРНЫЙ СЦЕНАРИЙ

Е. Габрилович, М. Ромм. Убийство на улице Данте 57

ЗА РУБЕЖОМ

Коррадо Вадиани. Будет ли жить итальянское прогрессивное кино? 104
Тан Сяо-дань. Образы героев Народно-освободительной армии . . 106
Гу Юй. Прославлять новые дела, новых людей 108
Международный конкурс фильмов для детей 109
Бюллетень кинокомиссии общества «Франция — СССР» 111

ХРОНИКА

Во Всесоюзном Государственном институте кинематографии.— Научная конференция. В научном студенческом обществе. Защита дипломных работ на актерском факультете ☆ В киносекции ВОКС☆ Киноплакаты на Всесоюзной художественной выставке ☆ В издательстве «Искусство» ☆ В Институте истории искусств ☆ Перед новым приемом во ВГИК 112

Новые фильмы 125

На обложке — кадр из фильма «Михайло Ломоносов»

6
ИЮНЬ
1955

Государственное издательство «Искусство»
Москва

Н. ЖУРАВЛЕВ

НЕОТЛОЖНЫЕ ЗАДАЧИ ПОВЫШЕНИЯ КАЧЕСТВА СЕЛЬСКОХОЗЯЙСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ

Трудно переоценить значение сельскохозяйственных фильмов для пропаганды достижений науки и передового опыта среди работников колхозов, совхозов и МТС. За последние два года не только увеличилось количество таких фильмов, но и повысилось их качество. Более ответственное отношение к их производству со стороны студий и съемочных групп, повышение требовательности к сценариям, специализация режиссеров и привлечение квалифицированных консультантов — все это принесло положительные результаты.

В течение 1954 года киностудиями было закончено производством 82 научно-популярных и учебных сельскохозяйственных фильма. Из них: по растениеводству — 36, по механизации — 23, по животноводству — 16 и по передаче передового опыта колхозов — 7. Кроме того, были выпущены 12 номеров киножурнала «Новости сельского хозяйства» и 45 документальных фильмов на сельскохозяйственные темы.

К хорошим фильмам можно отнести: «Кукуруза — культура больших возможностей» — Украинская студия хроники, авторы В. Крементуло и Я. Авдеенко, консультанты Д. Пшеничный и Н. Василюк, режиссер Я. Авдеенко; «МТС в степи» — Центральная студия документальных фильмов, автор В. Никифоров, консультант Н. Шимко, режиссер Я. Бабушкин; «Путь к плодородию» — Свердловская студия научно-популярных и хроникальных фильмов, авторы В. Сотников и Е. Якушкин, консультант Н. Авдонин, режиссер И. Сорохтин; «Наступление на целину» — Московская студия научно-популярных фильмов, авторы В. Попов и Л. Антонов, консультанты А. Шибанов и И. Смирнов, режиссер Л. Антонов; «Анатомия и физиология сельскохозяйственных животных» — Ленинградская студия научно-популярных фильмов, автор И. Васильков, консультант А. Синещеков, режиссер Ф. Вязьменская и другие.

Но если подходить к качеству этих фильмов с позиций высоких требований, а подходить необходимо именно так, то следует признать, что и в фильмах, получивших положительную оценку, есть не только мелкие, но и крупные недостатки.

Несмотря на значительность темы, они утомляют зрителей. Отсюда, как обязательное следствие, поверхностное восприятие необходимых сведений, как передаваемых в изобразительном ряде, так и сообщаемых в дикторском тексте. Происходит это от увлечения завышенным объемом метража в фильмах, не вызываемым подчас необходимостью.

Речь идет не о бездумном сокращении объема фильма, о фильме-скороговорке, в котором мелькают кадры, не давая сосредоточить внимание зрителя на изложении проблемы. Подобные сельскохозяйственные фильмы нам не нужны. Поэтому вопрос об объеме фильма должен решаться режиссером не по рецепту и шаблону и даже не по заданному метражу, а творчески. Объем фильма должен быть достаточным для полного, ясного, научно обоснованного и глубокого, кинематографически выразительного раскрытия темы.

Можно привести немало примеров, когда режиссеры превышают ранее заданный плановый метраж фильмов, и не меньше примеров, когда после увеличения запланированного объема фильм становится скучным, затянутым, утомительным, но трудно вспомнить случай, когда режиссер представил бы фильм в меньшем объеме, чем он был запланирован.

Хороший фильм «Наступление на целину» излишне растянут, а потому утомляет зрителя. Увеличение объема фильма стало «гирей на ногах» режиссера Л. Антонова как художника.

Фильм режиссера И. Сорохтина «Путь к плодородию» также мог быть короче в последних своих частях, в целом динамичнее, а тем самым более легко и успешно воспринимаемым зрителями.

Но не только творческие работники виновны в завышении метража сельскохозяйственных фильмов. Самое горячее участие в «раздувании» сбъема принимают заказчики.

Гигантомания начинается с плана-заявки на производство фильмов, представляемого заказчиком. Она продолжается в составляемых заказчиком аннотациях на темы будущих фильмов. Во многих аннотациях авторам сценария предписывается рассказать не только об основном вопросе, но и обо всем том, что может быть кем-либо отмечено и поставлено в упрек, как упущенное. Таким образом, аннотация — основа будущего сценария, а затем, следовательно, и фильма — составляется не только из деловых соображений целенаправленного, глубокого и научно обоснованного раскрытия основной темы фильма, но и из соображений перестраховочного порядка. В аннотациях зачастую говорится обо всем, и в результате этого главная тема тонет в мощном окружении побочных и не обязательных подтем.

Многие аннотации малоконкретны и не целенаправленны. Вместо того чтобы толкать авторскую мысль и фантазию на глубокое решение темы, они способствуют авторскому «скольжению по поверхности». Между тем аннотация должна быть конкретным, ясным заданием на разработку содержания будущего фильма.

У нас немало серых, невыразительных фильмов, недостаточно ясно и целенаправленно, а порой и запутанно излагающих тему, неглубоких по научному содержанию, плохо раскрывающих особенности передового опыта, бледных и примитивных по кинематографическому решению. Можно назвать фильм «Организация работы тракторной бригады» — Одесская студия, автор А. Сахаров, консультант А. Буянов, режиссер Я. Блиох,— где настолько запутана и искажена сущность темы, что он забракован и в настоящее время перерабатывается. В нем очень плохо показаны люди: бригадир как белоручка, агроном как бездельник, инженер — позёр. Фильм «ККР-2» — Киевская студия научно-популярных фильмов, автор С. Карпенко, консультанты В. Горбунов и П. Настенко, режиссер М. Шабловский — слабо и поверхностно раскрывает особенности устройства комбайна и работу его узлов. Фильм «Район высоких урожаев пшеницы» — Одесская студия, автор М. Витухновский, консультант С. Колеснев, режиссер А. Гершкович — вместо раскрытия передовых методов получения высоких урожаев пшеницы показывает

заседания, местную выставку и т. д., но так и не дает ответа на вопрос, в чем же секрет высоких урожаев.

Серым и плоским кинематографическим решением страдают и такие фильмы, как «Передовики» — Киевская студия научно-популярных фильмов, автор К. Оронецкий, консультант А. Логвиненко, режиссер К. Лундышев; «Бруцеллез сельскохозяйственных животных» — Ленинградская студия научно-популярных фильмов, автор М. Закс, консультант К. Хлусцов, режиссер М. Гавронский; «Комбайновая уборка» — Одесская студия, авторы Б. Дунаевский и Ю. Скибневский, консультант А. Буянов, режиссер С. Комар; «Колхозный трудодень» — Куйбышевская студия хроники, авторы А. Третьяков и С. Никитин, режиссер С. Никитин — и другие картины.

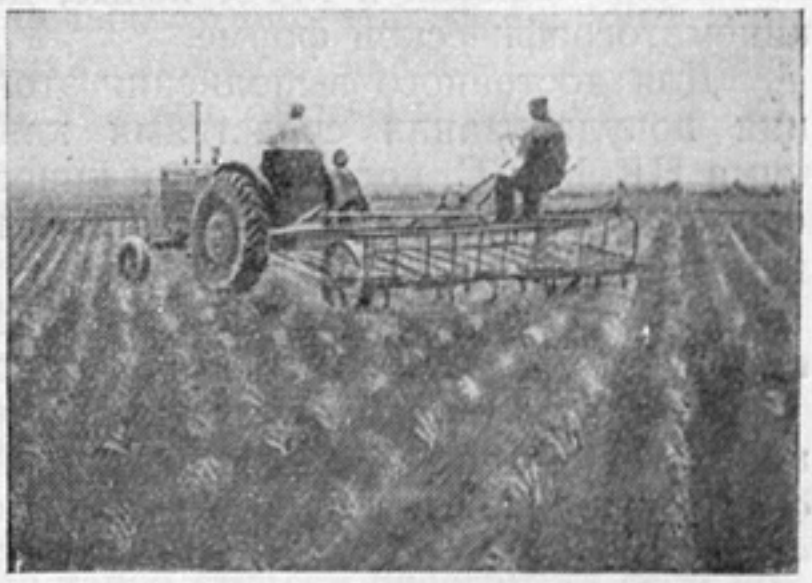
«Кукурузу — на поля страны»

Надо сказать, что слабых фильмов теперь становится все же меньше, чем было три-четыре года тому назад.

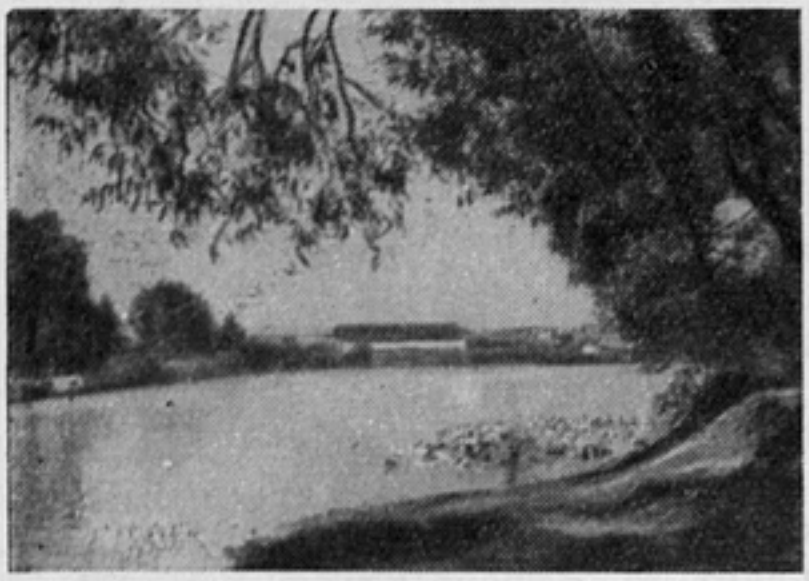
В 1955 году киностудиям предстоит закончить производством еще 82 научно-популярных и учебных сельскохозяйственных фильма. В доходчивой и ясной форме они должны будут на конкретных примерах передового опыта разъяснить сущность постановления январского Пленума ЦК КПСС.

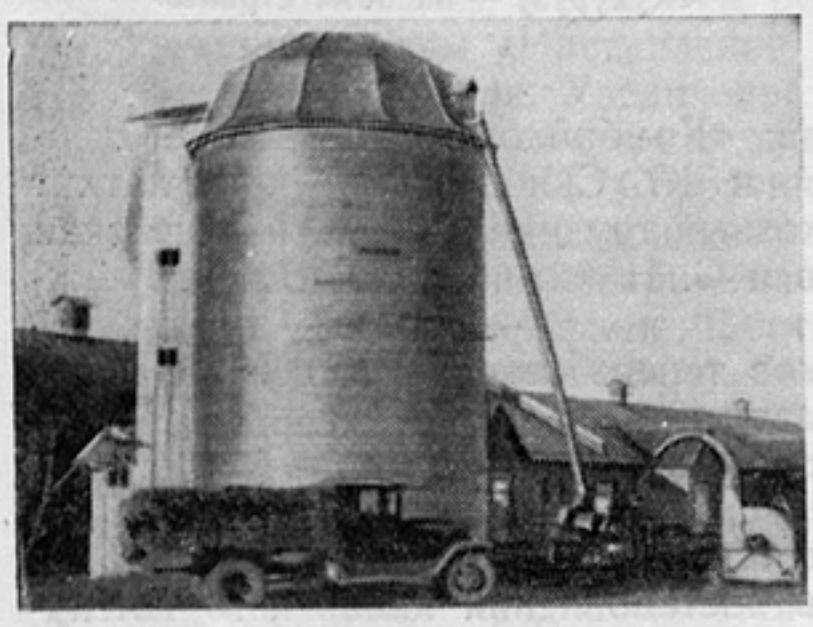
Значительное место в плане отводится фильмам, рассказывающим о выращивании кукурузы. В этом году будут выпущены фильмы: «Кукурузу — на поля страны» — о передовом опыте колхозов по возделыванию, уборке и силосованию этой ценной культуры; фильм «Кукуруза», в котором будет рассказано о значении и практической ценности кукурузы в увеличении производства продуктов животноводства; «Распространение посевов кукурузы в Казахстане», «Силосование початков кукурузы», «Гибридизация кукурузы» и другие. Кроме того, вопросам возделывания, гибридизации, раздельной уборки и силосования кукурузы, а также передовому опыту продвижения ее на север будут посвящены сюжеты в киножурнале «Новости сельского хозяйства».

Будут созданы фильмы, посвященные дальнейшему увеличению производства зерна, как решающему условию подъема животноводства. Среди них: «МТС на освоении новых земель», «Новый совхоз», «На целинных землях Алтая», «Год спустя» и другие; фильмы об увеличении производства мяса, молока, яиц и других продуктов животноводства — «Больше молока стране», «Откорм крупного рогатого скота», «Откорм свиней», «Советское руно», «Птицефабрика колхоза», «Пути повышения шерстной продуктивности овец» и другие; фильмы, посвященные вопросам укрепления кормовой базы, — «Зернофуражные культу-



«Кукуруза — культура больших возможностей»





«Кукуруза — культура больших возможностей»

ры в ЦЧО», «Организация кормовой базы», «Улучшение естественных кормовых угодий», «Кормовые корнеплоды»; фильмы о передовом опыте строительства животноводческих помещений и силосных сооружений в колхозах — «Животноводческие помещения» и «Строительство силосных сооружений»; фильм о механизации трудоемких работ—«Электрификация сельского хозяйства».

Некоторые из сельскохозяйственных фильмов плана этого года уже закончены производством. Среди них: «Кукурузу — на поля страны» — Московская студия научно-популярных фильмов, автор А. Севортян, консультанты Б. Соловьев, М. Блинкова и И. Емельянов, режиссер В. Астафьев; «Микроорганизмы и плодородие почв»—Ленинградская студия научно-популярных фильмов, авторы В. Медовиков и Е. Березова, консультант Н. Самойлов, режиссер И. Филатова; «Животноводческие помещения» — Московская студия научно-популярных фильмов, автор С. Дробашенко, консультант А. Озеров, режиссер Н. Богданов; «Электрификация сельского хозяйства» — Московская студия научно-популярных фильмов, автор А. Гельц, консультант В. Листов, режиссер Н. Чуриков; «Новое в хлопководстве» — Московская студия научно-популярных фильмов, авторы А. Кузнецов, М. Витухновский и И. Свистунов, консультант А. Анастасов, режиссер И. Свистунов и другие.

Большинство фильмов этого года имеет прямое и непосредственное отношение к популяризации задач, поставленных январским Пленумом ЦК КПСС, и показу передового опыта в сельском хозяйстве по выполнению этих задач. Это должны быть фильмы глубокие по содержанию и научному раскрытию прогрессивных методов, применяемых в передовых колхозах, совхозах и МТС, ясные, доходчивые и интересные по своей кинематографической форме.

Для достойного выполнения этого ответственного и почетного задания популяризации средствами кино постановления январского Пленума ЦК КПСС коллективами киностудий должна быть объявлена решительная борьба против серости и штампа, примитивности и ремесленничества.

В связи с этим следует более подробно разобраться в ряде недостатков, имеющихся и теперь в производстве сельскохозяйственных фильмов.

Часто мы проявляем нетребовательность к качеству сценариев. Это начинается с приема от заказчика недоброкачественной аннотации, о чем подробнее говорилось выше. Но надо к этому добавить, что заказчики фильмов — Министерство сельского хозяйства СССР и ВСХВ — из года в год подводят студии не только в отношении качества аннотаций, но и сроками их представления, задерживая передачу студиям отдель-

ных аннотаций до месяца, а то и более, против установленных сроков. Так, например, аннотация на тему «МТС — опора колхозного производства» была передана Киевской студии научно-популярных фильмов с опозданием на два месяца, а аннотация на тему «Достижения науки в советском животноводстве» для той же студии — на пять месяцев.

Нетребовательность проявляется и в подборе сценаристов: многие из них не имеют отношения ни к сельскому хозяйству, ни к кинематографии.

За последние два года авторский состав крайне медленно пополняется специалистами сельского хозяйства, имеющими опыт литературной работы.

Поручая написание сценариев неопытным в этом деле людям, студии совершенно не помогают им. Когда же обнаруживается, что сценарий к производству непригоден, студия прикрепляет к автору-специалисту режиссера. Но сроки уже упущены. Начинается гонка, сценарий принимается «условно» (с доработкой в режиссерском варианте). Так с самого начала наносится ущерб качеству фильмов.

«Кукуруза — культура больших возможностей»

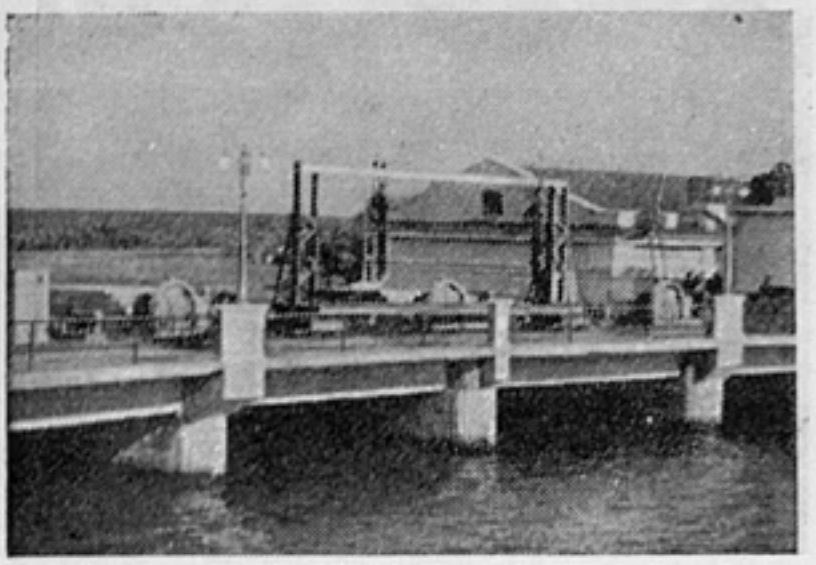
Не случайно в 1954 году, когда сценарии заказных фильмов еще утверждались в Главном управлении по производству фильмов (теперь — непосредственно на киностудиях), студиям было возвращено на переработку 21 литературный и 11 режиссерских сценариев.

Было бы целесообразно организовать при сценарных отделах киностудий семинары для авторов — специалистов сельского хозяйства, полезно также объединять для работы над сценарием двух специалистов — агронома и кинематографиста.

Недостаточна требовательность на студиях и к работе режиссеров. От них мы вправе ждать подлинного мастерства и творческой выдумки. Ремесленный подход к производству сельскохозяйственных фильмов обязательно приведет к серости, невыразительности, шаблону. И действительно, многие фильмы зачастую однообразны, скучны и внешне похожи один на другой.

В некоторых сельскохозяйственных фильмах все еще можно встретить своего рода украшательские кадры, а то и целые эпизоды, которые не имеют прямого отношения к теме фильма. Это всевозможные восходы и закаты солнца, песни, «льющиеся по полям», проезды и проходы, беспричинные и неосмысленные показы аллей и павильонов ВСХВ, съемка актеров для изображения всевозможных «переживаний» и другие вставные аттракционы.

Есть еще и такие фильмы, которые грешат изображением заседательской суетни. Режиссер А. Шульман до такой степени перегрузил свой последний фильм «МТС — организующая сила в кормопроизводстве»



«Электрификация сельского хозяйства»

заседаниями, совещаниями и беседами, что невольно задаешь вопрос: где же взять время для работы?

Подобные фильмы не достигают цели, не выполняют поставленных перед ними задач. Смотреть их скучно, а усвоить из них что-нибудь полезное трудно.

Режиссерам агрономических фильмов надо хорошо знать сельскохозяйственное производство. Только по-настоящему изучив материал, можно выделить в нем главное, увидеть детали.

Чтобы помочь киноработникам в овладении необходимыми агрономическими знаниями, зимой 1953/54 года на всех киностудиях научно-популярных фильмов были организованы лекции, доклады, семинары, посвященные новейшим достижениям науки и практики сельского хозяйства. Однако сейчас эта работа, к сожалению, свернута. Не получил распространения (несмотря на решение Всесоюзного совещания по улучшению производства сельскохозяйственных фильмов) и обмен опытом между работниками студий.

Для новых планов, предусматривающих значительное расширение производства сельскохозяйственных фильмов, необходим и количественный и качественный рост всех кадров, занятых производством этих кинофильмов.

Велика и ответственна роль консультантов — от них во многом зависит глубина научного содержания фильма.

Но в ряде съемочных групп все еще бытует такое положение, такие взаимоотношения между автором, режиссером и консультантом, при которых последний оказывается в роли «справочника», обязанного отвечать на задаваемые вопросы, подписывать заключения и отзывы.

Такие взаимоотношения, безусловно, вредны для дела, для качества картин. Консультант должен быть научным руководителем фильма. Только тогда можно рассчитывать на его действенную и полезную работу, только в этом случае может быть обеспечена научная достоверность и глубина, а следовательно, и практическое значение кинофильма.

Быть научным руководителем фильма — это значит создавать его вместе с режиссером и автором, искать вместе с ними наиболее выразительные кинематографические способы и приемы объяснения и раскрытия научных положений, находить средства наиболее убедительного показа передового опыта в сельскохозяйственном производстве.

«Новое в хлопководстве»

Консультант должен отвечать за качество фильма наравне с автором и режиссером. Между тем уж так повелось, что если фильм слабый, то критикуют прежде всего режиссера, иногда автора и почти никогда не нарушают покоя консультанта.

По существующему порядку после окончания работы над фильмом студия должна подготовить исходные материалы для тиражирования. Плохо, что эта работа очень затягивается. Так, например, фильм «Изготовляйте торфоперегнойные горшочки!» (Московская студия научно-популярных фильмов) был принят в марте 1954 года, а исходные материалы по нему сданы студией на копировальную фабрику в июне; фильм «Возделывание и обработка льна» (Ленинградская студия научно-популярных фильмов) был отснят в мае 1954 года, а исходные материалы сданы студией в августе.

Сложилось недопустимое положение: студии после принятия от них фильма (это означает выполнение плана) снимают с себя всякую заботу о доведении фильма до зрителей.

Между тем быстрейшая сдача материала для тиражирования сельскохозяйственных фильмов должна стать предметом особых забот студии.

Важное значение приобретают вопросы тематического планирования.

Как известно, сентябрьский Пленум ЦК КПСС в своем постановлении определил, что сельскохозяйственные фильмы должны создаваться по планам и заявкам Министерства сельского хозяйства СССР и Министерства совхозов СССР.

Практически функции заказчика приняло на себя Министерство сельского хозяйства. Оно составляет и рассматривает темплан, оно представляет планы-заявки Министерству культуры СССР.

Однако Министерство сельского хозяйства, точнее — его Главное управление науки, до сих пор действует по старому обычаю. Все так же, как и раньше, планы-заявки на производство сельскохозяйственных фильмов представляются поздно, они составлены недостаточно продуманно, без аннотаций.

В связи с этим план производства сельскохозяйственных фильмов из года в год утверждается только в ноябре, декабре.

После получения от Министерства сельского хозяйства плана-заявки идет довольно длительное уточнение ряда тем. И на все это уходит дорогое время — время, которое так необходимо для того, чтобы успеть написать хороший сценарий, во-время начать съемки.

Немало времени уходит и на утверждение сценариев.

Сценарии, представляемые на рассмотрение заказчиков, иногда задерживаются ими на длительные сроки. Так, например, литературный сценарий «Электрификация сельского хозяйства» рассматривался в различных инстанциях Министерства сельского хозяйства в общей сложности около четырех месяцев; «Советское руно» — больше четырех месяцев; литературный сценарий короткометражного фильма «Колхозный плодовый питомник» рассматривался киноотделом ВСХВ в общей сложности около трех месяцев; длительное рассмотрение киноотделом ВСХВ сценария короткометражного фильма «Медведовская МТС» осложнила работу над ним до такой степени, что заставило отказаться от ряда ранее разработанных эпизодов.

Решения январского Пленума ЦК КПСС поставили задачу — еще более углубить работу по созданию сельскохозяйственных фильмов.

Значительно повысить качество сельскохозяйственных фильмов, увеличить их выпуск, сократить сроки производства — неотложная задача работников научно-популярной и учебной кинематографии.

В. КРАСИЛЬЩИКОВ

ЗА БОЕВОЙ СЕЛЬСКОХОЗЯЙСТВЕННЫЙ КИНОЖУРНАЛ!

Исторические решения ЦК КПСС в области сельского хозяйства обязывают работников научно-популярного кино добиться решительного подъема творческой работы, более углубленно изучать жизнь, совершенствовать мастерство. С особой остротой эти задачи стоят перед коллективом цветного киножурнала «Новости сельского хозяйства».

Просмотрев номера журнала, начиная с 1953 года, можно без труда убедиться, что в них широко представлены достижения полеводства, животноводства, овощеводства, гидротехники, мелиорации, садоводства, отражены многие другие жизненно важные научно-хозяйственные проблемы.

Несомненная заслуга журнала — своевременный выпуск номера, в котором был интересно показан квадратно-гнездовой способ посева и посадки овощных культур, убедительно продемонстрированы преимущества этого важнейшего агротехнического приема. В очерке «Всенародное дело» (№ 4 за 1954 год) рассказывается о подготовительных работах по освоению целинных и залежных земель. Специальный выпуск — № 11 за 1954 год — целиком посвящен методам Т. Мальцева, а № 12 — борьбе передовых колхозов и совхозов за прочную кормовую базу для животноводства, в том числе и проблемам возделывания кукурузы.

Можно записать в актив журнала и такие темы, как «Богатство освоенных болот», «На целинных землях», «Невидимые помощники», «Известкование кислых почв», «Зернокормовая пшеница», «Механизация внесения удобрений», ставящие важнейшие проблемы полеводства; «Большие резервы» — об использовании промышленных отходов тепла для увеличения производства ранних овощей в стране; «Кукуруза на семена», «Новое в посеве хлопчатника», а также ряд других, решающих актуальные, животрепещущие вопросы современного сельского хозяйства.

Но вместе с тем в тематическом планировании «Новостей сельского хозяйства» есть и серьезные пробелы. Главный из них — недостаточное освещение передового опыта практиков.

Так, из сорока четырех очерков за 1953 год только четыре целиком посвящены опыту передовиков: «Успех доярки Олексенко» (№ 1), «Опыт свинарки Менжулиной», «Колхозник-изобретатель» (№ 2) и «Опыт доярки Лецко» (№ 3), а в 1954 году (не считая спецвыпуска о методах Маль-

цева) появилось только два таких очерка: «Старейший селекционер Украины» (№ 7) и «Комбайнер Гонтарь» (№ 10).

Думается, причина этого — в чрезмерном пристрастии редколлегии к темам, посвященным порой хотя и не очень значительным, но оригинальным новшествам, и в известной недооценке показа образцового использования у ж е открытого, найденного, накопленного. Журнал призван отвечать практическим потребностям нашего сельского хозяйства. А что может быть ценнее с этой точки зрения, чем наглядное знакомство с работой образцового полевода, животновода, механизатора? К а к он работает,— это тоже «новость» сельского хозяйства, и едва ли не самая значительная из всех, хотя бы передовик использовал уже известные приемы и средства.

Можно отметить и другой весьма существенный пробел — недостаточное разнообразие в подборе тем. Так, все очерки о новаторах в 1953 году были посвящены людям, не связанным с зерновым хозяйством, а в 1954 году не было ни одного очерка о новаторах-животноводах. За два с половиной года не было очерков, посвященных председателю колхоза, бригадиру-полеводу, трактористу. Конечно, нельзя требовать, чтобы журнал отразил опыт новаторов всех специальностей, однако людей, работающих на решающих участках колхозного производства, он может и обязан показывать регулярно.

В связи с этим нужно сказать, что многие режиссеры не умеют показать в научно-популярном очерке человека-новатора. А ведь положительный опыт в этом уже есть.

В очерке «Колхозник-изобретатель» (режиссер В. Попова, оператор М. Архангельский) показан столетний кузнец Андиев, который сконструировал машину для очистки орехов. Мы видим, и как Андиев работает, и как он выходит на прогулку, любуясь природой родной земли. Мы узнаем, каков новатор в кругу семьи и среди колхозников,— он не просто присутствует в кадре, а трудится, думает, хлопочет. И все это в рамках задачи раскрыть суть самого дела, показать человека в разнообразных связях с этим делом.

Авторы правильно, с живыми подробностями-деталями передают своеобразие обстановки, в которой действует герой. Уместно использовано в дикторском тексте подслушанное в народе меткое изречение: «Светлые мысли молодят человека» (так говорят о кузнеце Андиеве односельчане). Увлеченность материалом, любовь к своему герою, творческое использование выразительных возможностей кино позволили авторам на ста пятидесяти метрах пленки создать запоминающийся и привлекательный образ человека. Разумеется, это образ очерковый, созданный ограниченными средствами данного жанра, но все-таки живой образ!

К сожалению, не то видим мы в очерке «Опыт свинарки Менжулиной» (режиссер Д. Варламов, оператор В. Руднева). Здесь авторы сковали живую энергию человека, превратили его в манекен-иллюстрацию. Героине очерка нечего делать — за нее все сказал диктор. Главное, существенное для раскрытия образа новатора остается за кадром.

Мы знакомимся с Менжулиной, когда она сидит за столом, заваленным книгами. Для чего потребовалась такая «экспозиция»? Оказывается, для того, чтобы диктор успел сказать: «Глубоко изучив опыт лучших животноводов страны, Менжулина...» и т. д. К а к изучив? К а к о й именно опыт? Что своего внесла Менжулина в работу свинарки? Все это так и остается невыясненным до конца очерка. Говорится (именно говорится) главным образом о приемах, которые широко применяются во многих хозяйствах страны, показывается же все это бегло, как бы между прочим.

Приблизительно-общее знание предмета, как результат поверхностного подхода к действительности, неизбежно ведет к приблизительно общему показу.

Менжулина не показана в деле. Режиссер заставил ее лишь ходить вокруг да около своей работы и показывать свиней экскурсантам.

Кстати, о таком приеме подачи материала. На наш взгляд, он редко оправдывает себя в научно-популярных фильмах вообще, а в коротких очерках в особенности. Загромождая кадр и отвлекая внимание зрителя, экскурсанты-слушатели отнимают полезный метраж и чаще всего ничего не прибавляют к восприятию зрителей.

В очерке о Менжулиной никак не раскрыты основные черты характера знатной колхозницы, проявляющиеся в борьбе за овладение передовым опытом, в творческом труде. Поэтому на экране не оказалось и самого опыта. Есть лишь декларации о его результатах.

Посмотрим, например, такой эпизод: свиньям дают корм. Содержание эпизода ни о чем не говорит — так кормят животных и новаторы и рядовые колхозники. Ничего поучительного, никакого передового опыта при всем желании разглядеть здесь нельзя. Как бы чувствуя это, диктор разъясняет, что, перед тем как принести корм, Менжулина «производила осолаживание и дрожжевание». Но кинозритель хочет у в и д е т ь, как это «производилось»,— для того он и пришел в кино. Читать же популярные брошюры, а тем более общие места из них он с успехом может и дома, не прибегая к помощи диктора.

В конце очерка — парадность и благодушие, столь несвойственные труженикам нашей деревни: стандартный эпизод с торжественными рукопожатиями. Сто пятьдесят метров пленки истрачено напрасно.

Примитивно показывая лучших людей нашей деревни, до убогости обедняя их духовный облик, такие картины лишь компрометируют и самих новаторов и прекрасную идею создания их образов в киножурнале.

Что же определяет успех в показе людей?

Во-первых, умение добиться того, чтобы человек просто и естественно занимался своим делом перед объективом киноаппарата. Но это лишь наименьшая часть задачи. Важно поставить героя в такие обстоятельства, которые без насилия над его волей и привычными навыками с наибольшей полнотой выражали бы главное в данном человеке.

Киноочеркист имеет право ограничиться сюжетной концентрацией событий, позволяющих непосредственно раскрыть героя в его отношении к теме (новый опыт, усовершенствование, изобретение), привлекая, однако, по мере возможности материал, который поможет более широко показать человека. Примеры подобного подхода мы встречаем в таких очерках, как «Старейший селекционер Украины» (режиссер Н. Никиткин, оператор В. Руднева) и «Комбайнер Гонтарь» (режиссер-оператор З. Фельдман).

Обычно же образ героя раскрывается исключительно в его отношении к теме, в нем нет живых человеческих черточек, в очерке отсутствуют детали быта, отношение среды к герою и героя к среде, живое слово, биографические сведения и т. д. Так получилось, например, в довольно интересных очерках «Опыт доярки Лецко» (№ 3 за 1953 год; режиссер Д. Вятич-Бережных, оператор К. Строд) и «Метод агронома Игнатенко» (№ 4 за 1955 год; режиссер А. Сундуков, оператор К. Строд).

Есть немало очерков, в которых хорошо раскрыта суть нового метода или принцип действия новой машины, ярко и убедительно доказаны их преимущества и народнохозяйственное значение, но как только дело доходит до людей — творцов этого метода, конструкторов машин,— кажется, что рассказчика внезапно подменил другой автор, скучный,

натянутый и фальшивый. Сами же люди присутствуют в кадре без всякого дела, лишь иллюстрируя дикторский текст.

Сошлемся для примера на очерки «Новая мелиоративная машина» (режиссер В. Мельников, оператор А. Ерин), «Виноград продвигается на север» (режиссер Б. Светозаров, оператор Л. Аристакесов) и «Перекрестная обработка свеклы» (режиссер Н. Агапова, операторы Н. Соколов, И. Островский). Ученые и изобретатели введены в эти очерки лишь для того, чтобы быть представленными зрителю, они невольно позируют, смотрят на то, что много раз видели, проверяют то, что и без них проверено и в проверке не нуждается. Они не нужны для решения поставленной задачи и поэтому не только не двигают сюжет, но тормозят его развитие.

К чему приводит стремление во что бы то ни стало «пристегнуть» человека к материалу, наглядно убеждает очерк «Неделимые фонды одного колхоза» (режиссер Н. Никиткин, оператор К. Строд).

Постановку темы и попытку раскрыть ее на примере передового колхоза нужно только приветствовать. Больше того, в целом очерк получился удачный вопреки мнению скептиков о «некинематографичности» столь сложного материала. Однако человек в этом очерке показан плохо. На протяжении почти всего сюжета изображение перебивается кадрами, в которых председатель колхоза сидит за столом кабинета и, поглядывая то и дело на лист бумаги, делает нечто вроде доклада перед объективом. Скука и уныние не только тормозят развитие поставленной темы, но и компрометируют заслуженного человека, который в жизни наверняка и говорит и, главное, действует куда живее, куда интереснее.

В очерках, где показывается деятельность людей, особенно важную роль играет сюжет, четко построенный и глубоко продуманный, ставящий героев в те самые обстоятельства, без которых невозможно полноценно показать человека.

Вот очерк «На страже лесных богатств» (режиссер Н. Никиткин, оператор Я. Толчан). Это увлекательная киноновелла о работе пожарников и авиаторов. Важнейшие моменты деятельности большого коллектива раскрываются в повествовании, имеющем ясный, строго продуманный сюжет с типическими обстоятельствами, в которых герои очерка имеют наибольшую возможность проявить себя. Каждый из героев на своем месте, без этого героя сюжет не может развиваться дальше, его нельзя заменить кем-либо или обойти.

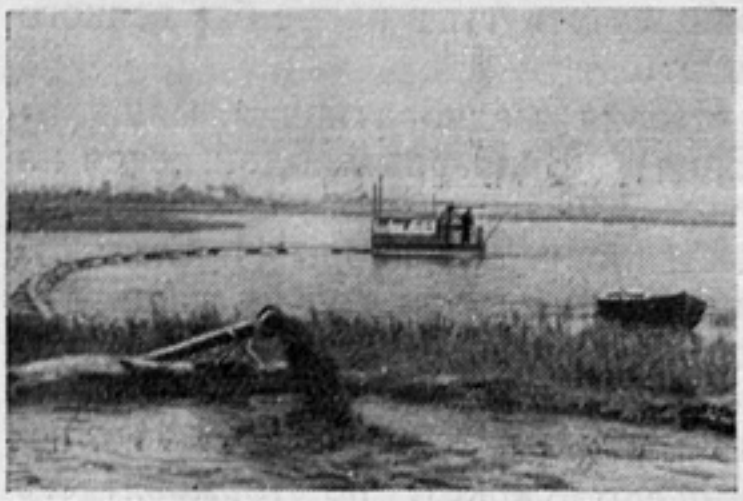
«На страже лесных богатств» — пока, к сожалению, один из немногих очерков, в которых показан говорящий человек. А как это оживляет рассказ! Насколько углубляет характеристики людей! Сделав правилом показ говорящего человека, журнал смог бы сразу шагнуть далеко вперед в решении проблемы образа новатора.

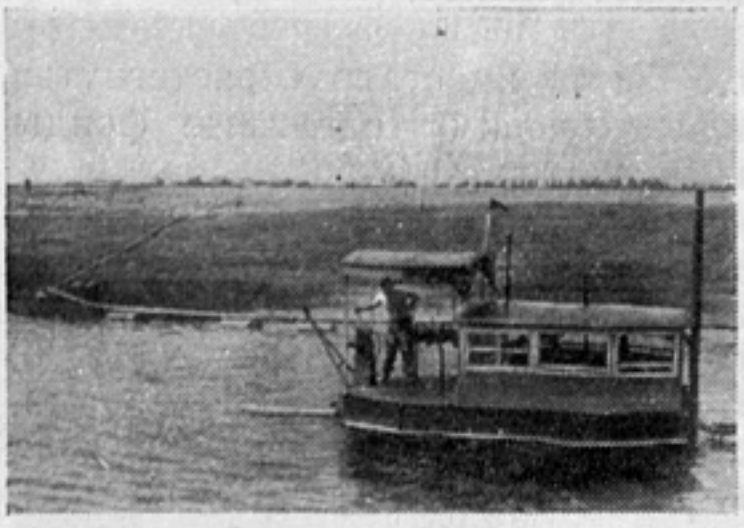
Научно-популярное кино имеет законное право и на такие произведения, в которых «героем» выступает не сам человек, а результат его мысли и труда.

В этой области у журнала есть удачи. Это очерки: «Закрепление оврагов», «Доильный цех», «Фабрика овощей», «Всходозащитная бумага», «Вода строит плотину», «Новые дождевальные установки», «Механизация очистки водоемов», «Хранение семенного картофеля», «Пчелы на клевере» и другие.

Однако очеркам такого рода подчас не хватает широты в постановке народнохозяйственной проблемы («Богатство освоенных болот» и «Кукуруза на семена»).

Четкий сюжет, построенный с учетом своеобразия материала, позволяющий использовать все его возможности, — необходимое условие для





Сюжеты: 1, 2 — «Механизация очистки водоемов»; 3 — «Советский тяжеловоз»; 4, 5 — «Зернокормовая пшеница»

достижения максимальной выразительности и масштабности изображения.

Вот очерк «Невидимые помощники» (режиссер В. Попова, операторы К. Строд, И. Талуев, П. Косов), рассказывающий о применении бактериальных удобрений. Тема, казалось бы, трудная. Однако авторы сумели верно расположить материал, добиться необходимой выразительности и последовательности в развитии главной мысли. Они показали, какое влияние бактерии оказывают на жизнь растений, а затем познакомили нас с искусственным получением препаратов полезных бактерий и с их практическим применением, открывающим богатейшие возможности повышения урожаев.

Очерк получился интересным и убедительным.

А вот другой очерк — «ГАЗ-69» (режиссер Б. Альтшулер, оператор Я. Дихтер), рассказывающий о новом автомобиле-вездеходе. То, что очерк тоже получился интересным,— это заслуга конструкторов автомобиля, а не авторов сюжета. Взят чрезвычайно выразительный, говорящий сам за себя материал. Но авторы довольно легко подошли к решению темы: они перечислили препятствия, какие вообще может преодолевать новый автомобиль, и этим удовлетворились. Можно представить, что очерк намного выиграл, если бы машина преодолевала не препятствия в о о б щ е, а препятствия на пути к какой-то цели, зачем-то, ради чего-то, чтобы от ее успешной работы зависела, к примеру, судьба труда целого коллектива. Хотелось бы видеть в очерке элементарные зачатки драматургического построения и материал, организованный единым сюжетом. В этом случае зритель гораздо яснее увидел бы перспективы,

«Новости сельского хозяйства» № 2, 1955

Сюжеты: 1, 2 — «Механизация внесения удобрений»; 3, 4 — «Пчелы на клевере»; 5 — «Опыт чабанов Ставрополья»

которые сулит широкое применение машин ГАЗ-69.

Очерки журнала крайне малы по размерам. В них все должно быть важным, работающим на тему. К сожалению, не всегда режиссеры тщательно отбирают материал.

Так, в начале очерка «Гиссарская овца» (режиссер Е. Ермаков, оператор П. Уточкин) вдруг над полями проносится самолет, оставляя за собой пышный хвост дыма. На мгновение задумываешься: «Должно быть, речь пойдет о сельскохозяйственной авиации...» — невольно внимание отвлекается от главного. Или вот в начале очерка «В Горках Ленинских» (режиссер В. Астафьев, оператор А. Селянкин) перед нами появляются продрогшие на ветру Лысенко и Мальцев, смотрят на посевы, беззвучно говорят между собой о чем-то и бесследно исчезают до конца сюжета. «Для чего они были показаны? — с раздражением спрашиваешь себя.— Неужели для «поднятия» темы?»

Научно-популярное кино имеет богатый арсенал выразительных средств, свои традиции, свой опыт. К сожалению, все это еще недостаточно изучено, мало обобщено, а порой многое просто забыто.

Применение испытанного приема там, где требуется найти что-нибудь более свежее и яркое, неизбежно приводит к штампу, убивающему искусство.

Вот разительный пример. Кадрами Всесоюзной сельскохозяйственной выставки можно начать очерк об ее участнике, а затем показать район, откуда этот участник приехал. Это хороший, правомерный прием, даже когда все четыре очерка начинаются именно так (№ 10, 1954 год). Но вот тот же прием повторяется в «Зернокормовой пшенице» (№ 1, 1955 год), и это невольно настораживает. Видимо, авторы идут

не от требований содержания, не от данного жизненного материала, а от привычных, устоявшихся норм и испытанных кинематографических приемов, от интересов формально монтажных.

Понятно, когда авторы стремятся к использованию общего плана или пейзажа в таких, например, очерках, как «Водоемы в Каменной степи» (режиссер Б. Светозаров, оператор А. Миссюра), «Закрепление оврагов» (режиссеры Я. Миримов, Г. Нифонтов, операторы Ю. Фогельман, В. Гришин). Но вот, скажем, в очерке «Механизация уборки подсолнечника» (режиссер И. Свистунов, оператор Н. Соколов) речь идет о новом приспособлении к комбайну. Почему этот локальный сюжет надо обязательно начинать с общего плана МТС? Общих планов в начале очерков можно насчитать немало. Авторы еще не всегда достаточно осваивают лаконичную форму короткого кинорассказа, в котором необходимо сразу «брать быка за рога». Им обязательно нужен привычный «разбег».

Серьезной проблемой остается до сих пор правильное взаимоотношение дикторского текста и зрительного ряда.

Часть режиссеров считает, что дикторский текст служит всего-навсего сопроводительной подписью к картинке; некоторые другие впадают в противоположную крайность и пытаются «натягивать» изображение на слово. Правы не первые и не вторые, а те, кто признает за дикторским текстом функции сильного выразительного средства, подчиненного, однако, развитию зрительных образов.

Вот заканчивается очерк о садоводе «Старейший селекционер Украины» (режиссер Н. Никиткин, оператор В. Руднева). И диктор произносит как бы «под занавес»: «Пройдут годы... Эти саженцы принесут плоды в молодых колхозных садах, и люди не раз вспомнят добрым словом одного из старейших мичуринцев Украины, лауреата Сталинской премии Иосифа Яковлевича Магомета». Эта, хотя и несколько громоздкая фраза в сочетании со зрительным образом, несущим главную идею очерка, помогает зрителю подвести итог, значительно расширяет тему, усиливает ее звучание.

Совсем по-иному получилось с тем же приемом в очерке «Известкование кислых почв» (режиссер И. Свистунов, оператор А. Миссюра). Очерк снят и смонтирован очень интересно и убедительно. Но вот он заканчивается — уже все показано и объяснено, зритель усвоил общегосударственную значимость нового агротехнического приема. Тут бы и поставить точку, сообразуясь с художественным вкусом и чувством меры. Но нет. Вдруг вступает диктор с комментариями, в которых слышится наивное умиление и ненужная восторженность: «Вот какое большое значение имеет известкование кислых почв!..» Что нового добавилось после этой фразы к нашему пониманию предмета? Какие новые чувства мы пережили, услыхав ее?

Еще хуже, когда изображение подгоняется под текст. В очерке «Виноград продвигается на север» (режиссер Б. Светозаров, оператор Л. Аристакесов) в самом начале повествования в нормально развивающийся зрительный ряд вдруг врезается кадр с памятником Мичурину. Для чего? Да только для того, чтобы диктор напомнил общеизвестные положения о достижениях мичуринской науки. Как ни торопится диктор, но сказать ему надо много, и оператор вынужден «обыгрывать» памятник — появляется еще надпись на пьедестале...

Не велика беда, когда по этому принципу строится лишь один эпизод. Хуже, если весь очерк держится почти исключительно на дикторском тексте, а изображение из подчиняющего превращается в подчиненное. Именно так и случилось в очерках «Двухсменная работа доярок»

(режиссер И. Фрэз, оператор Э. Эзов), «Нагул скота» (режиссер С. Ершов, оператор Ф. Абрамов), «Опыт чабанов Ставрополья» (режиссер Е. Ермаков, оператор К. Кузнецов). Во всех трех очерках темы ставятся важные, но решаются совсем некинематографически. Авторы избрали неудачную форму — иллюстрацию дикторского текста. В результате уже со второго кадра изображение становится однообразно-бессодержательным, а вся нагрузка переходит на диктора, который при самом горячем желании никак не может заменить кинопоказа.

Но вот перед нами упоминавшийся ранее специальный выпуск журнала о квадратно-гнездовом способе. Простой, немногословный текст, скромный и сдержанный, но помогающий глубже понять изображение, выражающий отношение автора к предмету, направляющий восприятие зрителя.

Показывается отлично заснятый участок, взглянув на который сразу поймешь сам, в чем достоинства нового метода посева и посадки.

— Это и видно,— просто, но со значением замечает диктор, не мешая зрителю, не насилуя его слуха.

Скольких громоздких, восторженных фраз стоит это маленькое, но уместное замечание! К сожалению, еще не все режиссеры журнала могут сказать так о своих кадрах, а потому прибегают к помощи диктора, перекладывая на его плечи несвойственную ему работу.

К распространенным недостаткам дикторского текста относится поспешность, с которой часто в начале очерка наперед восхваляется новый метод или работа передовика. Авторы как бы боятся, что зритель на минуту усомнится в достоинствах их героя, и спешат говорить, говорить, говорить, вместо того чтобы спокойно, языком кино убедить зрителя. А как раздражает его эта вступительная трескотня!

Неприятна в дикторских текстах и штампованная концовка с обязательным призывом «широко внедрять», «широко использовать» новое, хорошее, полезное, словно, просмотрев очерк, зритель сам не в состоянии прийти к такому выводу! Надо, правда, сказать, что в последних номерах журнала авторы начинают избегать этого штампа.

«Новости сельского хозяйства» — журнал, уже имеющий своего постоянного зрителя, интересующегося, требовательного. Много сделано коллективом журнала, еще больше предстоит сделать. Жизнь выдвигает перед ним новые требования. Их можно выполнить, по-деловому изучив лучшее, что уже найдено, и решительно отвергнув все задерживающее рост.

И. КОПАЛИН

СОВЕРШЕНСТВОВАТЬ ИСКУССТВО ОБРАЗНОЙ ПУБЛИЦИСТИКИ

Произведения нашего документального кино — это яркая и правдивая летопись жизни страны, усилий народа, созидающего коммунизм. И эта летопись — не простое перечисление фактов и событий. Характерной особенностью всех лучших документальных фильмов является то, что в каждом из них ясно выражено отношение художника (сценариста, режиссера, оператора) к запечатленному событию, явлению, факту. Этот острый публицистический взгляд художника-документалиста является решающим в формировании идейно-художественных качеств фильма. К сожалению, в последние годы мы редко встречали в фильмах это ценное качество. Почти все студии снимали обзорные фильмы о республиках, краях и областях. Исчезло разнообразие жанров и творческих решений. Тематическое однообразие привело к утрате целеустремленного кинорепортажа, острой наблюдательности, публицистичности. И только в некоторых фильмах 1954 года после долгого перерыва начинают, правда, пока еще робко, возрождаться эти необходимые качества документального кино.

Чтобы яснее представить себе, как происходит этот возврат к лучшим традициям советского документального кино, достаточно ознакомиться с фильмами, созданными в 1954 году на Центральной студии документальных фильмов — крупнейшей студии нашей страны.

В 1954 году Центральная студия выпустила более восьмидесяти полнометражных и короткометражных фильмов, не считая журналов. Безусловно, они не могли не затронуть многих актуальных тем из жизни нашего народа.

Как известно, пропагандистское значение документального кино в том и заключается, что оно должно быстро реагировать на важнейшие события, уметь видеть новое, прогрессивное и доносить это до широких масс, популяризировать всеми имеющимися у него средствами.

Следует сказать, что студия создала ряд фильмов, достойно отвечающих этим требованиям. Это «Первая весна» (режиссеры И. Посельский и А. Медведкин) — о труде советских людей на целинных землях, «Пробужденная степь» (режиссер Б. Небылицкий) — о рождении совхоза на просторах Казахстана, «Передовики овощеводства» (режиссер-оператор

Печатается в порядке обсуждения.

Г. Бобров) — об опыте работы подмосковного совхоза, «376 дней на дрейфующей льдине» (режиссер М. Славинская), «Всесоюзная сельскохозяйственная выставка» (режиссеры В. Беляев и А. Ованесова), выпуск о Европейском совещании, смонтированный режиссером Р. Григорьевым, «Чехов» (режиссер С. Бубрик), «Дорога в тайге» (режиссер О. Подгорецкая) — о строительстве железной дороги в тяжелых условиях и другие. Важные и интересные события в нашей жизни запечатлены в таких фильмах, как «Праздник нашей молодости» — о всесоюзном параде физкультурников в Москве, «Праздник великой дружбы» — о праздновании 300-летия воссоединения Украины с Россией, «Гости из Индии» — о пребывании в СССР делегации деятелей индийского киноискусства.

Но если критически присмотреться к выпущенным студией фильмам, то надо честно сказать, что в них не отражены очень многие и важные темы. В самом деле, разве правильно, что в списке выпущенных студией картин мы совершенно не находим фильмов о промышленности, в том числе о тяжелой индустрии, как основе основ нашего дальнейшего роста. Вольно или невольно, но студия оказалась на поводу у некоторых «теоретиков», недооценивающих развитие нашей тяжелой промышленности. Как известно, их ошибочные взгляды были резко осуждены в решениях партии и на последней сессии Верховного Совета. Оказались исключенными из планов студии и фильмы о рабочем классе, о трудовом крестьянстве, об опыте новаторов промышленности и сельского хозяйства. Это тем более странно, что еще совсем недавно у нас создавались на эти темы такие хорошие фильмы, как «Слава труду» (режиссеры Р. Кацман и А. Медведкин), «Колхоз зимой» (режиссер Г. Бобров), «Интеллигенция одного завода» (режиссер В. Бойков) и другие.

По вопросам сельского хозяйства студия создала пять фильмов, но они отнюдь не исчерпывают основных проблем, на которые должно быть сосредоточено наше внимание. Опыт передовых колхозов, достижения новаторов, проблема животноводства, рост материального благополучия колхозников — все это не нашло отражения в студийных планах.

Совершенно не запланированы фильмы на тему культурного роста нашего народа, особенно колхозной деревни. Мне могут возразить, что студия и так работала напряженно, выпустив свыше восьмидесяти фильмов. Но дело не в увеличении плана, а в его направленности, в политической целеустремленности, в понимании важнейших задач. Вот чего не хватает нам при тематическом планировании!

В самом деле, не найдя места в своих планах для показа промышленности, рабочего класса, трудового крестьянства, студия одновременно создала ряд фильмов «без адреса». К их числу можно отнести «Цветы на тканях», «За здоровую и вкусную пищу», «В мире игрушек», «Туристы на лыжах». Я сейчас не говорю о низком художественном качестве этих картин, о творческом решении темы, я имею в виду их идейную направленность, их общественное значение и полезность.

Конечно, можно рассказать и о том, что для детей у нас делаются игрушки и что некоторые нравятся детям и они даже играют ими. Но неужели этим можно ограничиться? В чем идея фильма? Раскрыто ли воспитательное значение игрушки? Я лично не ощутил глубокого смысла в этой работе.

Конечно, вид копченой грудинки, жирных сосисок или огромных тортов вызывает приятные ощущения, но какова же идея фильма, названного «За здоровую и вкусную пищу»? Авторам, вероятно, неясно было, о чем они хотят рассказать. Совершенно очевидно, что полезность такого фильма была бы неизмеримо выше, если бы в нем были показаны люди, которые производят эти продукты.

То же можно сказать и о других названных мной фильмах. Появление слабых в художественном отношении и по своей идейно-политической направленности картин объясняется отсутствием глубоко осмысленных принципов планирования тематики наших документальных фильмов со стороны руководства студии и главка. И если к этому добавить, что сценарии фильмов «Цветы на тканях», «В мире игрушек» и другие подвергались на художественном совете студии резкой критике, то станет ясным, что только нежелание прислушаться к ней привело к таким печальным результатам.

Но дело не только в планировании. Иногда и нужный по своей теме фильм не в полную меру отвечает поставленной задаче. Отсутствие ясной идейной направленности не спасают ни прекрасные операторские съемки, ни точный монтаж опытными режиссерами, ни обилие песен и танцев. Так получилось, например, с фильмом «Праздник великой дружбы» (режиссеры Ф. Киселев и А. Слесаренко, сценарий Л. Дмитерко). Значительный по своей теме — о дружбе украинского и русского народов, праздновавших 300-летие воссоединения Украины с Россией, о дружбе всех братских народов Советского Союза,— этот фильм, по существу, превратился в большой киноконцерт народов СССР. В потоке песен и танцев потерялось ощущение главного.

Все сказанное свидетельствует о том, что отсутствие глубоко продуманного принципа планирования и слабость творческого руководства студией приводят нередко к эмпиризму в решении той или иной темы в наших фильмах.

Я не случайно сказал о слабости творческого руководства на студии. Если в производство чаще всего принимается недоработанный сценарий и затем отдается «на откуп» режиссеру, которому даже посоветоваться на студии не с кем, так как редактор ведет еще несколько картин и всегда занят, а дирекция видит только немой вариант уже готового фильма, когда исправлять что-либо поздно, то неизбежно возникает необходимость говорить о системе творческого руководства, которая не помогает режиссеру углубленно трактовать тему. И не случайно в наших фильмах отбор фактов и явлений носит нередко поверхностный характер, главное, первостепенное не выделяется, не обнаруживается стремления расширить рамки повествования. Даже в таком, например, хорошем фильме, как «Пробужденная степь», нет попытки, используя рассказ о рождении совхоза, дать хотя бы беглую картину промышленности, пославшей в степь невиданную по мощи технику.

Недавно выпущен ряд фильмов о наших выставках за границей. Сделанные на однородном материале, они похожи одна на другую, и только картина режиссера И. Сеткиной о выставке в Пекине нарушила установившийся стандарт. И. Сеткина нашла такие факты и детали, которые позволили ей создать волнующий фильм о дружбе двух великих народов. А разве в других странах, где происходили наши выставки, различные слои людей, посещавших их, не по-разному относились к увиденному? Но показать это возможно, видимо, только тогда, когда режиссер ставит перед собой определенную задачу, ясную цель. А этого-то мы зачастую и не видим.

То же можно сказать о большинстве фильмов, посвященных пребыванию в СССР различных иностранных делегаций. После их просмотра остается такое ощущение, как будто показано было несколько копий одного и того же фильма. А ведь можно делать иначе, и это подтверждают два фильма: «Глазами англичан» и «Гости из Индии», а также давно виденный мной фильм режиссера И. Венжер «Великий пример», который надолго остался в памяти.

В чем основной недостаток большинства наших фильмов? В том, что они берут за основу повествования факты, как они есть, забывая слова М. Горького: «Факт — еще не вся правда, он — только сырье, из которого следует выплавить, извлечь настоящую правду искусства.

Нельзя жарить курицу вместе с перьями, а преклонение перед фактом ведет именно к тому, что у нас смешивают случайное и несущественное с коренным и типическим.

Нужно научиться выщипывать несущественное оперение факта, нужно уметь извлекать из факта смысл».

Извлекать из факта смысл, выплавлять из факта настоящую правду искусства должен не только режиссер — в этом помогать ему должны и сценарист, и редактор, и творческое руководство студии.

Думаю, что многие недостатки как прошлых, так и настоящих тематических планов, наши творческие неудачи, выход на экран бледных фильмов проистекают потому, что за последнее время многие из нас потеряли чувство ответственности за порученное великое дело поставить всю силу нашего искусства на службу партии и народа.

Тематические планы такой большой студии, как Центральная, мелки и бесперспективны. Они составляются келейно, без привлечения широкой общественности. Чем, как не узостью кругозора и непониманием стоящих перед нами задач, объяснить тот факт, что и на 1955 год студией не были запланированы фильмы о промышленности, о рабочем классе, о передовых колхозах.

Нельзя не отметить, что более глубокому проникновению режиссеров и операторов в сущность явлений и событий мешает не только отсутствие на студии повседневного подлинно творческого руководства в процессе создания фильмов, но и слабое развитие критики и самокритики внутри коллектива, недостаточно хорошо поставленная работа художественного совета и творческой секции. Творческие работники студии предали забвению слова великого Горького, который учил писателей: слушайте всех, но не всегда слушайтесь!

Мало критики было на студии, и люди отвыкли ее слушать. И наоборот, система администрирования приучила их слушаться. А это уничтожало индивидуальный творческий почерк художника, приводило к резкому снижению идейно-художественного качества многих фильмов.

Начало прошлого, 1954 года было ознаменовано двумя событиями в области документального кино: выпуском фильмов «Повесть о нефтяниках Каспия» (сценарий И. Осипова и И. Косумова, режиссер Р. Кармен) и «ГУМ» (сценарий Е. Кригера, режиссеры Л. Кристи и З. Тузова). Оба фильма вызвали оживленные дискуссии в среде документалистов, и можно безошибочно сказать, что работа над многими документальными фильмами истекшего года проходила под влиянием этих двух фильмов.

Прекрасный и поистине вдохновенный фильм Р. Кармена, в котором автор воспроизвел события, происходившие четыре года назад (я имею в виду высадку разведчиков нефти на остров и пуск первой нефтескважины), с новой силой возродил дискуссию о допустимости инсценировки в документальном фильме, дискуссию, которая длится вот уже свыше тридцати лет и не завершена и поныне. Сторонники инсценировок увидели в фильме Р. Кармена как бы знамя, которое можно поднять над своими шаткими позициями. Успех правдивого фильма о мужестве советских людей они пытались объяснить именно тем, что Р. Кармен не побоялся нарушить документальность фильма.

А между тем совершенно ясно, что сила и красота карменовского фильма вовсе не в том, что он инсценировал два или три эпизода. Отбрось-

те эти эпизоды — и фильм не потеряет своей силы воздействия на зрителя. Не потеряет потому, что это фильм о героизме людей, о красоте человеческого труда, о высокой культуре рабочего класса, что это вдохновенная повесть не холодного и равнодушного наблюдателя, а тонкого и пытливого художника и журналиста, большого мастера, который умеет не только видеть жизнь, но и передать ее во всем многообразии.

Ценность фильма «Повесть о нефтяниках Каспия» состоит в том, что он учит, вернее, напоминает нам, что подлинную силу искусство наше приобретает только тогда, когда художник умеет видеть жизнь во всех ее проявлениях, когда он умеет отличить типическое от случайного, когда он не находится во власти фактов, а умеет извлекать из факта правду искусства, извлекать из факта смысл. И ошибаются те, кто думает, будто удачная инсценировка решила успех фильма. Никогда еще инсценировка, как бы она ни была удачна, не спасала тех, кто хочет лениво обозревать действительность, кто не желает потрудиться и проникнуть вглубь явления, кто ползучим эмпиризмом хочет подменить активное вмешательство в жизнь.

Картина Р. Кармена, нарушая установившиеся за последние годы штампы обзорно-повествовательного фильма, как бы возвращала нас к боевым традициям страстной, образной кинопублицистики, о которых мы почему-то непростительно забыли, и думается, что именно под влиянием этой картины были созданы лучшие фильмы 1954 года, такие, как, например, «Первая весна», «Пробужденная степь», в которых острый взгляд режиссеров и операторов не ограничивается поверхностным обзором явлений, а стремится проникнуть в глубину жизни. В этих фильмах наличествует страстная публицистичность, направленный, целеустремленный репортаж, яркие и типические судьбы людей, создан обобщенный образ советской молодежи, поднимающей вековую целину.

Мне кажется, что заслугой Р. Кармена является и то, что впервые за много лет мы снова увидели в фильме трудности и их преодоление, напряженную борьбу человека за достижение поставленной задачи.

Многие из нас смотрели этот фильм и думали о судьбах нашего искусства, которое долгие годы шло по линии лакировки действительности, избегало показа трудностей.

«Нефтяники Каспия» опять напоминали нам о блестящих традициях нашего искусства. Вспоминаются «Симфония Донбасса» Д. Вертова, «Возрождение Сталинграда» И. Посельского и Б. Агапова, «Восстановление Днепрогэса» О. Подгорецкой и многие другие фильмы, в которых образ советского человека был дан на фоне суровой борьбы, в процессе преодоления препятствий, стоявших на его пути.

На этот правильный путь становятся и новые фильмы. Полна трудностей и своеобразной романтики жизнь строителей железной дороги в тайге в фильме О. Подгорецкой и Э. Марьямова «Дорога в тайге». Сурова и опасна жизнь обитателей дрейфующей станции в фильме М. Славинской и Е. Яцуна «376 дней на дрейфующей льдине». Романтичен и труден поход охотников в фильме И. Грека и Л. Браславского «За морским зверем», так же как полна героики жизнь рыбаков в фильме В. Катаняна и Э. Рязанова «Остров Сахалин». Не все еще удалось в этих картинах, но главное сделано — мысль заработала в должном направлении.

Документальный фильм «ГУМ», появившийся вскоре после «Повести о нефтяниках Каспия», еще больше воодушевил сторонников инсценировок в документальном кино. Еще бы! Впервые после долгого перерыва в документальном фильме появился актер, появились эпизоды, снятые по всем правилам игрового кино. Актеры рассматривали и покупали одежду,

разыгрывали сцены недовольных покупателей, нерадивых продавцов и т. д. Обсуждение фильма на студии вызвало острую дискуссию, в ходе которой главный редактор студии В. Осьминин и бывший директор студии, ныне заместитель начальника главка Н. Кастелин категорически защищали принцип допустимости инсценировки и участия актеров в документальном фильме. Они утверждали, что введение инсценировок и привлечение актеров для съемок в документальных фильмах есть новое слово в искусстве документального кино и что это отвечает возросшим требованиям советского зрителя.

Признавая закономерность введения игровых эпизодов, Н. Кастелин мотивировал это тем, что за истекшие тридцать лет документальная и художественная кинематография сделала огромный шаг вперед и что не следует придерживаться устаревшей точки зрения. Введение игровых моментов и приемов игрового кино якобы обогащает документальный фильм, и напрасно режиссеры боятся допускать отдельные игровые моменты в своих фильмах.

Защищая эклектику в документальном фильме, Н. Кастелин и В. Осьминин, видимо, сами того не подозревая, защищают старые и давно отброшенные методы, которые, по существу, уничтожают самые принципы документального кино, на которых свыше тридцати лет росло, крепло и расцветало искусство образной публицистики. Конечно, куда легче разыграть, хотя бы и с плохими актерами, как это сделано в фильме «ГУМ», жизнь перед аппаратом, нежели вторгнуться с аппаратом в гущу подлинной жизни!

Документальная точность, правдивость, проникновение в сущность явления, умение видеть жизнь всегда отличали наши лучшие документальные фильмы.

Если принять за аксиому, что сила воздействия и пропагандистское значение наших документальных фильмов заключаются в их правдивости, в умении показать наиболее типическое, в умении образно обобщать факты и явления действительности, то следует признать, что фильм «ГУМ» с его игровыми эпизодами отнюдь не может считаться эталоном.

Но этот фильм имел и положительное значение в нашей работе. Прежде всего он блестяще снят. В трудных условиях С. Семенов показал прекрасные образцы операторского мастерства. В этом отношении фильм действительно может служить эталоном.

Положительное качество фильма заключается и в том, что в нем впервые появляются элементы критического подхода к отдельным явлениям жизни.

Следует отметить, что именно под влиянием этого фильма во многих картинах авторы стали делать в этом направлении, правда, еще робко и несмело, первые шаги.

Следует напомнить, что мы и здесь имеем хорошие традиции. Двадцать пять лет назад наши выездные редакции кинохроники выпускали хлесткие кинофельетоны, фильмы-молнии, карикатуры. Их выпускали А. Медведкин, С. Гуров, С. Бубрик и другие ныне здравствующие режиссеры. Мы забыли почему-то об этих жанрах.

Появлению серых и однообразных фильмов немало способствовало и то обстоятельство, что за последнее время не ведется никакой работы по привлечению писателей, очеркистов, журналистов для участия в создании документальных фильмов.

Казалось бы, не стоит доказывать, что участие писателей в создании сценариев, их содружество с режиссерами обогащают нашу документальную кинематографию. На примере многих фильмов мы видим, какие плодотворные результаты это дает. Ведь не случайно прекрасный фильм

о нефтяниках Каспия создан Р. Карменом в содружестве с писателем И. Осиповым. В документальном кино еще недавно работали виднейшие писатели и журналисты: И. Эренбург, Б. Агапов, Б. Полевой, К. Симонов, С. Антонов, А. Сурков, Л. Кассиль и другие, ибо наши писатели в большинстве своем — страстные публицисты, общественные деятели, и им близко искусство документального фильма. Об этом хорошо и ясно говорили писатели Б. Агапов, И. Осипов и другие, выступавшие на творческой дискуссии в Центральной студии документальных фильмов.

Почему же все-таки сейчас они так неохотно идут к нам? Причин много, но одна и, пожалуй, главная из них — это недооценка роли сценария в документальном фильме как на студии, так и в Главном управлении. Появилась теория, что не для каждого документального фильма нужен сценарий.

Так, например, было отказано в написании сценария Е. Рябчикову к фильму «Первая весна», хотя нет сомнения, что наличие сценария позволило бы режиссерам еще лучше решить тему. Ответственный фильм «К сердцу Арктики» также делается без сценария. У Р. Кармена долго не принимали его сценарий по картине «Вьетнам».

Двадцать восемь лет назад на диспуте о политике Совкино В. Маяковский резко выступал в защиту режиссера Э. Шуб, которой не хотели платить за сценарий фильма «Великий путь». Он говорил: «Что же делает Совкино?.. Оно отказывает Шуб в авторских. Вы снимали кусочки — это и мы можем сделать».

У нас сейчас происходит что-то в этом роде. «Что? Для этой картины — сценариста? Да это каждый может написать, и вообще можно снимать без сценария». Так отпугивали и отпугнули многих писателей и журналистов и нанесли большой ущерб качеству фильмов.

Во многом виноваты и сами режиссеры, так как некоторые творческие работники студии легко берут на себя обязанности сценариста и согласны писать на любую тему. Я убежден, что, как бы ни был одарен режиссер, содружество с талантливым писателем или журналистом только обогатит его, позволит ему глубже осмыслить тему и раскрыть ее содержание.

Нужно создать и на студии и в главке атмосферу, способствующую привлечению писателей и журналистов в документальное кино.

Следует раз и навсегда понять, что отсутствие сценария для документального фильма, в том числе и для событийного, не может не отразиться на идейно-художественном качестве картины. Именно из-за отсутствия сценария мы часто получаем поверхностные и унылые фильмы, со скучными, стандартными текстами и беспомощным построением эпизодов, фильмы-протоколы.

Мы вправе предъявить претензии и к комиссии по кинодраматургии Союза советских писателей, которая ни разу не обсудила вопроса о месте и роли писателей в создании документальных фильмов, ни разу не обсудила ни одного сценария.

Недостаточное внимание уделяет этому вопросу и наша печать, в том числе и такие специальные издания, как «Искусство кино» и «Советская культура».

Неполноценностью сценариев объясняется несовершенство многих наших фильмов 1954 года. Так, например, в интересном и хорошем в общем фильме «Пробужденная степь» намеченные судьбы людей не получают развития и герои или исчезают вовсе или неожиданно появляются в новом качестве (как, например, Оля Колесникова, Валя Иващенко, Люба Деренюк и другие). Отсутствием четко продуманного построения и развития сюжета следует объяснить и чрезмерное увлечение показом однообразных производственных процессов. Так и кажется, что в тех

случаях, когда режиссер не находит более ярких средств выразительности или логического перехода, он прибегает к спасительным кадрам пахоты. Это утяжеляет фильм, нарушает его ритм, а самое главное — лишает образных обобщений, хотя их и немало в этом фильме.

Слабо развивается действие и в фильме наших молодых способных режиссеров В. Катаняна и Э. Рязанова «Остров Сахалин». Избрав довольно интересную форму — рассказ о Сахалине ведется от первого лица,— авторы не сумели до конца использовать выбранный ими творческий прием.

Не помогает и дикторский текст, так как он писался к уже отснятому материалу и автор его А. Марьямов при всем старании не смог скрепить разрозненные эпизоды фильма в четкое повествование. Композиционная рыхлость, резкие переходы от одних эпизодов к другим, нередко довольно поверхностный показ того или иного явления ослабляют впечатление от этого интересного в целом фильма.

И все же при всех недостатках фильм этот — свидетельство растущего мастерства нашей творческой молодежи. Думается, что, если бы рядом с ними в процессе создания фильма работал опытный журналист, мы имели бы более стройную, композиционно завершенную картину.

Вопросы сценария документального фильма были и остаются еще нетронутой целиной, над которой надо много и упорно работать сценаристам, писателям, журналистам, редакторам, режиссерам, операторам. Нужно смелее экспериментировать, искать, может быть, и рисковать. Не следует также забывать и об опыте и традициях прошлого, ибо мы часто утрачиваем то хорошее, что было сделано до нас, и начинаем снова изобретать уже известные ранее приемы, выдавая их за новое слово в искусстве.

Если вспомнить лучшие документальные фильмы прошлого (хотя бы фильм покойного Д. Вертова «Три песни о Ленине»), если посмотреть недавний фильм И. Ивенса «Песни великих рек» и сравнить их с нашими фильмами 1954 года, можно легко обнаружить, что у нас в картинах часто отсутствует основное и главное свойство документального кино — обобщение фактов и явлений, острая публицистическая направленность.

В. И. Ленин назвал искусство документального кино о б р а з н о й п у б л и ц и с т и к о й. И, конечно, мы все понимаем, что это определение имело в виду не только простую демонстрацию фактов и явлений нашей действительности. Отдельные факты, поднятые до высоты больших политических и художественных обобщений, создают убедительный образ, воздействующая сила и пропагандистское значение которого неизмеримы. Именно об этом надо помнить всегда при создании документального фильма.

Сколько испытаний прошло документальное кино, пока не встало на правильный путь социалистического реализма! Вспомним осужденную практику фактографии в документальных фильмах. Вспомним период агитпропфильмов, когда словесная агитация с экрана подменила образную агитацию. Все это было отброшено, как противоречащее природе искусства образной публицистики.

К сожалению, существовавшая последние годы стандартная форма обзорного фильма отучила нас от образного мышления, приучила к какому-то равнодушному, немножко менторскому повествованию. Редко, очень редко мы стремимся к обобщениям, к расширению представления о видимом с экрана. А ведь как сильно воздействие факта при его обобщении! В фильме Д. Вертова «Три песни о Ленине» изобразительный ряд очень прост и обычен: школа, фабрика, совхоз, колхоз. Но обыденные факты доведены художником до больших и волнующих образов.

Каждый кадр в фильме «Песни великих рек» — это образ. Здесь не просто демонстрация фактов, а действительно образная публицистика, и рождается она прежде всего из отношения художника к увиденному. Там, где художник умеет видеть в факте глубокий смысл, где он проникает вглубь явления, где он видит за отдельными фактами образ,— там рождается подлинное искусство образной публицистики. Из фильма Ивенса можно было бы привести массу примеров, где за каждым кадром видишь большую социальную картину.

В связи с этим встает вопрос о тексте в документальных фильмах, как об одном из важнейших компонентов искусства образной публицистики. Мы еще очень медленно и пугливо освобождаемся от установившегося стандарта текстов.

В большинстве наших фильмов они длинны, скучны и чаще всего иллюстрируют зрительный ряд фильма. А ведь в лучших публицистических картинах текст как бы сливается с изображением, иногда дополняя его, иногда обобщая показываемое с экрана, иногда раскрывая подлинный смысл явления.

Текст в фильме Ивенса совсем не выполняет задачи пояснить происходящее на экране.

...Мы видим людей, участвующих в различных трудовых процессах. Диктор говорит: «Если бы это зависело от нас, все труженики в мире были бы счастливы».

...Идут грузчики, согнувшиеся под тяжестью ноши. Рабочие на дорогах разбивают камни, и на кадрах этого изнуряющего труда диктор говорит одно слово: «Счастливы!», «Счастливы!».

Уже из этих кадров вырастает страшный образ нужды и эксплуатации трудящихся в странах капитализма. Здесь текст несет свою эмоциональную и идейную нагрузку, усиливая драматизм фильма, расширяя смысловое значение зрительного ряда.

Стоит вспомнить страстные, полные волнения тексты А. Довженко в его документальных фильмах военных лет. Каждая его фраза дополняет видимое на экране, раскрывает смысл события, выявляет отношение автора к происходящему, рождает образ.

Сколько мыслей вызывают отточенность и смысловая заостренность каждой фразы в текстах Б. Агапова, лиричность и человечность текста А. Марьямова в «Первой весне»!

Ясно, что там, где автор вкладывает в текст с в о е о т н о ш е н и е к п р о и с х о д я щ е м у, где пытается по-своему понять, осмыслить событие,— там он выступает как страстный публицист, и его текст уже не просто комментарий к происходящему, а важнейший компонент, раскрывающий подлинный смысл каждого кадра.

К сожалению, в истекшем году у нас было мало фильмов со столь запоминающимися текстами, и это объясняется тем, что тексты чаще всего пишутся по уже отснятому материалу и сценаристы не участвуют в самом процессе создания фильма. Все же следует отметить, что наметился некоторый перелом к лучшему. Во многих наших фильмах, как, например, «Всесоюзная сельскохозяйственная выставка» (авторы Е. Критер и А. Марьямов), «Остров Сахалин» (автор А. Марьямов), «376 дней на дрейфующей льдине» (авторы Г. Смирнитский, Ю. Каравкин) и других, тексты передают отношение автора к материалу, который он комментирует.

Следует расширить этот опыт и смелее привлекать новых способных авторов, кропотливо и внимательно работать с ними. Следует изучать хорошие документальные фильмы прошлых лет и брать от них все лучшее.

Несколько слов о форме наших произведений.

Известно, что советская документальная кинематография создала много фильмов, которые дают нам возможность говорить о разнообразии жанров документального кино.

Известно также, что за последние несколько лет тематические планы советской документальной кинематографии предусматривали создание фильмов только одного обзорно-повествовательного жанра, так как все студии делали фильмы о республиках и единая тематика облекалась в однажды установленную, однообразную форму. Но вот уже три года, как мы не выпускаем фильмов о республиках, но сила инерции так велика, что мы продолжаем придерживаться раз избранной формы и не хотим вспомнить о существовании многочисленных жанров документального фильма.

Мы делаем фильмы на различные темы, различного идейного содержания, а формы наших произведений остаются почти неизменными. И только замечательные фильмы С. Бубрика о Маяковском, Толстом, Чехове напоминают о существовании биографического жанра.

Знакомство с работами 1954 года убеждает в том, что не многие из режиссеров думают о форме произведений, большинство забывает, что несовершенство формы снижает и идейную значимость картины. Мало еще работают над изобразительным решением и наши операторы. Следует поощрять всякие поиски нового. Пусть не всё и не каждый раз удачно в этих поисках, но в искусстве всегда ценны искания и страшны самоуверенность и самоуспокоенность.

Следует остановиться еще на одном существенном недостатке наших фильмов, который прочно укрепился, и, кажется, нет попыток его изжития. Это вопрос документального звука, вопрос живой человеческой речи.

Как это ни странно, но в фильмах тридцатых годов, созданных на заре звукового кино, на базе примитивной и несовершенной техники, мы обнаруживаем больше документальных записей речи, нежели в съемках 1954—1955 годов, когда техника записи звука стала более совершенной.

Наши документальные фильмы до сих пор остаются немыми, озвученными музыкой и в лучшем случае весьма примитивными шумами. Герои наших фильмов молчат. За них говорят Л. Хмара, О. Выгодский и другие дикторы. Только песня и танцы иногда врываются в фильм, как элемент записи подлинной жизни.

Мы миримся с молчанием наших героев и ничего не делаем, чтобы живая человеческая речь зазвучала с экрана, чтобы звуки подлинной жизни стали наравне с текстом и изображением средством выражения идейного замысла фильма, способствовали более глубокому раскрытию темы. К сожалению, в восьмидесяти фильмах Центральной студии, созданных в 1954 году, мы обнаружили лишь отдельные кадры синхронных записей. Ввести в фильм документальный звук, живую речь — одна из важнейших творческих задач кинодокументалистов.

Вопросы формы документального фильма имеют непосредственное отношение к мастерству операторов-документалистов. Многие из них, являясь непосредственными авторами эпизодов, а иногда и всего фильма в целом, умелым или неумелым использованием кинематографических средств выразительности (цвет, композиция кадра, выбор объекта, деталь) решают драматургическое, конструктивное построение фильма.

Операторское мастерство в большинстве фильмов, выпущенных Центральной студией в 1954 году, находится на высоком уровне. Работая в самых различных климатических, световых и цветовых условиях, операторы, как правило, дают не только высокое качество фотографии, но и добиваются единства стиля в съемках самого различного характера. Если проследить географию работ наших операторов — от Северного

полюса до Индонезии,— то мы можем высоко оценить их способности применяться к любым условиям.

Как дружеский совет нашим операторам хотелось бы все же сказать, что не все они тщательно работают над композицией кадра, некоторые плохо работают со светом и почти все слабо используют возможности съемочной техники и средств кинематографической выразительности.

Следует сказать, что значительно снизилось искусство репортажа в работе наших операторов. А ведь целеустремленный, идейно направленный репортаж — это одно из основных средств правдивого отображения действительности. Вспомним боевой репортаж военных лет. Сколько глубокого смысла заключено было в коротко схваченной сцене, в детали!

Вспомним довоенный фильм «На Дунае», созданный на материале блестящего репортажа. Можно с уверенностью сказать, что художественное значение фильма «Первая весна» также в значительной мере определяется метко схваченными репортажными сценами, деталями.

Нам, конечно, не нужен репортаж вообще, в объектив аппарата не должно попадать случайное и нехарактерное, нам необходимо развивать способность быстрой ориентировки в окружающей действительности, способность поймать в поле зрения объектива существенное и главное, что помогает раскрытию идейно-художественного замысла нашего фильма.

К сожалению, создается впечатление, что мы утрачиваем искусство боевого, целенаправленного кинорепортажа, которым так хорошо владели наши операторы. Очень обидно, что даже в таких фильмах, как «Всесоюзная сельскохозяйственная выставка», в фильмах о спортивных соревнованиях, о пребывании делегаций, где всегда можно подметить интересную деталь, даже в этих фильмах почти нет интересных репортажных съемок.

В 1954 году операторы Центральной студии создали ряд авторских фильмов о ряде стран, где им удалось побывать. Это «Париж» А. Сёмина и П. Русанова, «В Риме» Д. Каспия и Г. Монгловской, «По Индонезии» В. Микоши и И. Сокольникова, «По Сирии» И. Горчилина и С. Киселева. Такие интересные работы, созданные в тяжелых условиях кратковременного пребывания операторов в этих странах, свидетельствуют о большом опыте наших операторов, их способности быстро ориентироваться в любых условиях, об их качествах журналистов экрана. Но и в этих фильмах, к сожалению, мало репортажных деталей, метко схваченных сцен.

В настоящей статье я хотел на примере ряда фильмов производства Центральной студии затронуть некоторые вопросы, которые волнуют нас, документалистов.

Нам следует всячески поддерживать и поощрять людей, ищущих в искусстве новые пути, постоянно помнить указания Коммунистической партии о развертывании критики и самокритики, как необходимейшем условии нашего движения вперед.

Величественные задачи, стоящие перед советским народом, требуют от нас создания высокоидейных произведений — произведений искусства подлинной боевой образной публицистики!

Л. СВЕРДЛИН

МАСТЕРСТВО КИНОАКТЕРА — УПОРНЫЙ ТРУД

Помню день, когда меня впервые пригласили сниматься в кино. Это случилось много лет назад. Я был тогда очень молод и совсем не представлял себе, как создаются кинокартины.

Режиссер, которому я был рекомендован, бросил на меня быстрый взгляд и сказал:

— Ваша физиономия подходит. Будем пробовать! — Затем он отрывисто скомандовал ассистенту: — Пиджачок! Кепку!

Через минуту я был в пиджачке и кепке. Оператор отмерил несколько шагов до съемочного аппарата и сказал:

— Ближе не подходите!

Загипнотизированный деловитостью и энергией режиссера и оператора, подавленный незначительностью собственной персоны, я благоговейно делал то, что мне приказывали. Я даже не спросил, какую роль играю. Может быть, такой вопрос показался бы тогда режиссеру нескромным и неуместным. Да и темп кинопробы не допускал ни размышлений, ни рассуждений. Меня снимали, я повиновался.

Приказания, которые я получал на первых съемках, были подчас совершенно неожиданными. Так, однажды на «зимней натуре» мне и моим товарищам, таким же молодым актерам, приказали раздеться до пояса. Мы разделись.

— Растирайтесь снегом!

Мы выполнили распоряжение.

Режиссер указал нам на какого-то загримированного артиста. Последовала новая команда:

— Бейте его!

Это также было исполнено. Только после съемки мы узнали, что́ все это значило. Оказывается, мы играли сцену схватки с кулаком, поджегшим колхозную конюшню...

В другой раз режиссер приказал мне:

— Помашите рукой!

Я помахал. Меня сняли крупным планом. При просмотре выяснилось, что я махал рукой какой-то девушке. Я спросил режиссера:

— А кто она?

— Ваша невеста.

— Что же вы мне раньше не сказали?

— А зачем?

— Я бы как-нибудь улыбнулся ей, посмотрел на нее иначе.

Режиссер отмахнулся...

Сегодня все это звучит как анекдот. Но дело происходило именно так, как здесь описано. Мы, молодые актеры, даже не читали сценариев, не знали, как зовут героев, которых играли.

Все это ушло в прошлое. Но вспоминается оно потому, что в сегодняшней практике работы с актером в кино проявляются иногда рецидивы раннего кинематографа. Вот, например, как выглядят пробные съемки.

Вас вызвали на киностудию.

— Идите подберите актеру пиджачок! — командует режиссер ассистенту, и вам подают пиджак неопределенного фасона и цвета.

Вы возражаете:

— А почему вы надеваете на меня именно этот пиджак?

— Не важно. Проба!

Вы читали сценарий. Ваш герой должен быть одет иначе. Однако режиссер торопит вас:

— Наденьте тюбетейку.

— Но это же туркменская тюбетейка, а я играю, если не ошибаюсь, узбека.

— Какое это имеет значение? Это же проба,— возражает режиссер.

Вы стоите на своем:

— Я не могу играть узбека в туркменской тюбетейке. Для меня это имеет большое значение.

— Ладно, давайте не спорить. Мы потом найдем все, что вам нужно. А сейчас попробуем какой-нибудь эпизод.

Должен сказать прямо: лично меня такие «пробы» удивляют. Не так уж велика разница между ними и описанными выше съемками далекого прошлого. И там и здесь — пренебрежение к творчеству актера, отношение к нему, как к «типажу». Нельзя на пробе сколько-нибудь удовлетворительно сыграть самый маленький эпизод, если роль не разработана в целом, если неизвестно, какое место займет этот эпизод в фильме. А ведь на основании подобных проб решается вопрос, годен или не годен актер на данную роль.

Так пробуют актеров, уже хорошо известных режиссуре и руководителям студии. Но так нельзя работать ни с ними, ни с актерами совсем молодыми, впервые являющимися на киностудию.

Что можно выяснить на такой пробной съемке? Внешность актера? Но ведь это и есть «типажная» съемка!

Известно, что после первых проб Н. Черкасов был признан неподходящим исполнителем на роль профессора Полежаева. Если бы не его убежденность и настойчивость, если бы не двенадцать повторных проб, мы бы так и не увидели Черкасова в этой изумительно сыгранной им роли. А сколько актеров сложили оружие после того, как режиссура посмотрела их в наскоро срепетированных «пробах» и пришла к выводу о «непригодности»!

Может быть, и не стоило уделять так много внимания частному вопросу кинопроб, если бы в нем не проявлялось нечто большее — непреодоленная до сих пор в кинематографии недооценка значения актерского мастерства.

Было время, когда многие режиссеры исповедовали взгляды на монтаж как на всесильное средство создания художественного образа. Поклонники этой теории были сами убеждены и убеждали нас в том, что «ассоциативный монтаж» и всяческие его разновидности — это и есть

специфика кино. Они ставили актера в один ряд с предметами неодушевленными и полагали, что живой человек, пейзаж или просто какая-либо вещь одинаково выразительны на экране, если кадры смонтированы рукой художника. Конечно, при таком взгляде на актера сам собой отпадал вопрос о его мастерстве. Мастерство считалось принадлежностью режиссуры, а актеру предлагалось лишь выполнять режиссерские указания.

Сплошь и рядом эта «теория», этот «принцип» дают себя знать и в наши дни. Конечно, мы не услышим сейчас открытой защиты «типажа». Но нигилистическое отношение к мастерству актера все же проявляется — не в теоретических и программных выступлениях режиссеров, а в практике работы.

Только лучшие наши мастера кинорежиссуры, которых по праву можно назвать большими художниками, уделяют репетиционной работе такое внимание, какого она заслуживает, действительно заботятся о том, чтобы выявить и реализовать возможности актера. Многие же попрежнему «монтируют» актера с паровозами и тракторами, березками и лунной дорожкой на реке, полагая, что имеют дело с арифметическими слагаемыми равного значения.

В последнее время в связи с успехом итальянских прогрессивных фильмов можно услышать разговоры о том, что «типаж» несет с собой в кино правду жизни, реализм. Это, конечно, глубокое заблуждение. Некоторые прогрессивные итальянские и французские режиссеры нашли прекрасных актеров среди людей, не являвшихся актерами-профессионалами, и все же эти режиссеры не отрицают значения актерского мастерства.

Исполнитель главной роли в фильме «Похитители велосипедов» Ламберто Маджорани прекрасно играет не потому, что он был безработным, а потому, что он талантлив как актер. Годы безработицы дали ему запас горьких жизненных наблюдений, и он с легкостью вошел в роль безработного, хорошо зная, что́ несет с собой нужда. Де Сантис и другие режиссеры умеют находить в народе талантливых исполнителей отдельных ролей — вот в чем суть.

Мы помним, как А. Довженко «нашел» Ф. Шкурата, никогда до съемок в кино не изучавшего искусство актера и тем не менее оказавшегося превосходным артистом.

Таких примеров можно привести немало, но они не могут опровергнуть того, что актер-профессионал играет лучше, правдивее не актера. Теория «типажа», в какой бы форме она ни проявлялась, вредна тем, что отрицает необходимость изучения сложного искусства.

Есть режиссеры, непричастные ни к теории «монтажа», ни к теории «типажа», но использующие актера неправильно, по-ремесленнически. Я имею в виду режиссеров, приглашающих, скажем, актера Н. на роль бывалого солдата только потому, что этот актер уже хорошо сыграл точно такую же роль в другом фильме. Так возникают своего рода «амплуа» в кино.

Одна актриса долгие годы снималась только в ролях скромных девушек, другая — в ролях бойких девиц, третья — в ролях «простушек» и т. д. Шли годы, эти актрисы привыкали к своему «амплуа» и постепенно замыкались в кругу определенных приемов, механически повторяемых интонаций, иначе говоря, попадали под страшную власть штампов. И виноваты в этом не они, а режиссеры, которые ждали и требовали от них повторения старого, удавшегося.

Иногда кажется, что существует какая-то картотека, в которой отмечается, скажем, что роли боевых парней удаются актеру такому-то, а роли лирических женихов — такому-то. И, получив новый сценарий, режиссер

распределяет роли согласно «картотеке». Так долгие годы снимали в совершенно однотипных ролях талантливых, ярких актеров Н. Крючкова, М. Жарова, Б. Андреева, Я. Жеймо и многих других. Актер знает свои силы, верит, что может сыграть много других ролей, но его снова и снова возвращают к пройденному, сыгранному, решенному. «Узкая специализация» в искусстве недопустима, вредна. Любой художник, будь то писатель, композитор или актер, перестанет быть художником, потеряет мастерство, если по своей или по чужой воле замкнется в кругу удавшихся ему приемов.

Я снимался в нескольких фильмах, исполняя роли людей разных национальностей, и благодаря этому приобрел соответствующее «амплуа». Видимо, я попал в вышеупомянутую «картотеку». Если меня приглашали сниматься в кино, я знал заранее — мне предложат сыграть роль корейца, или китайца, или таджика. С благодарностью вспоминаю В. Пудовкина, который «открыл», что я способен играть и другие роли, и поручил мне роль боярина Григория Орлова в «Минине и Пожарском».

Как-то на диспуте я говорил о том, что напрасно превосходному актеру Б. Андрееву поручают только солдатско-матросские роли, и высказал предположение, что интересно было бы снять его, скажем, в роли старого академика. В зале кто-то воскликнул: «Не представляю!» Возражая скептику, я говорил о том, что в театрах всегда делаются такие опыты. Почему же нельзя делать их в кино?

* * *

Есть еще одно обстоятельство, препятствующее росту мастерства киноактера,— это низкий художественный уровень многих сценариев. В ремарках этих сценариев можно найти упоминания об уме, прозорливости, обаятельности, эмоциональности героя, но в самом материале роли этих качеств нет и в помине. К большому нашему сожалению, так бывает часто. Может быть, некоторые неопытные кинодраматурги полагают, что всеми человеческими качествами должен наделить образ актер. Это заблуждение. Актер может воплотить, сделать зримыми, впечатляющими те качества, которые содержатся в самой роли и раскрываются в действии. Актер может и усилить характеристику образа, обогатить ее, сделать образ более содержательным. Так, по свидетельству М. Горького, В. Качалов сделал образ Барона в пьесе «На дне» намного более значительным, чем его видел сам автор. Но все это возможно лишь тогда, когда актер получает от автора глубоко и интересно разработанную роль.

Кинодраматурги справедливо стремятся воплотить в сценариях большие, важные темы современности. Но слишком мало еще у нас кинодраматургов, умеющих воплотить эту современность в полноценную художественную форму. В результате тема повисает в воздухе и режиссеру приходится восполнять эти пробелы фильма различными постановочными ухищрениями.

Как только в сценариях появляются интересные, содержательные роли, актеры получают возможность раскрывать свое дарование и мастерство. Почему роль академика Павлова позволила А. Борисову показать блестящий уровень актерского искусства? Потому что кинодраматург М. Папава раскрыл в действии не только научные интересы и стремления великого ученого, но и его человеческую натуру, его волнения, тревоги и радости, его мужественную душу новатора, его личную судьбу.

Но как часто вместо роли живого человека с драматичной, волнующей судьбой нам предлагают роль-звание, роль-должность, роль-специальность! Пусть это очень интересные, уважаемые звания, профессии, долж-

ности — генерал, председатель колхоза, инженер, — но авторы сценариев нередко забывают горьковское определение литературы как «человековедения», забывают показать во весь рост Человека.

Такой подход к роли современника обезоруживает актера. Либо он отказывается от роли, либо тщетно пытается «очеловечить» ее — тщетно потому, что без помощи кинодраматурга это невозможно. Ведь дело не только в том, где и кем работает герой, а прежде всего в его качествах советского человека. Человек может занимать самую скромную должность, и все же его судьба захватит зрителя, если мы покажем в нем драгоценные качества души, ума, воли, характера.

Драматург должен видеть своего героя как бы вблизи, со всеми его качествами и особенностями. Беда в том, что многие драматурги часто наблюдают своих героев издали, на таком расстоянии, которое позволяет уловить лишь общие контуры.

Мастерство актера проявляется не в том, как он наполняет жизнью приблизительную схему и раскрашивает бескрасочную роль, а в том, как он уловил и передал зрителю все внутреннее богатство роли, написанной автором.

Руководители киностудий, редакторы, критики, да и режиссеры чаще всего оценивают сценарий «в общем и целом», а строение ролей их мало волнует. Нас же, актеров, всегда интересует, смог ли автор воплотить свой творческий замысел и выразить свои идеи в хорошо написанных ролях. Ведь в драматическом произведении донести идею до зрителя можно только через роль, и никак иначе.

В театре мы обсуждаем новую пьесу коллективно и, если обнаруживаем недочеты в разработке ролей, указываем на это автору. В кинематографе актеры обычно получают сценарий, когда он уже утвержден. Дело киноактера — согласиться играть предлагаемую роль или отказаться.

Было бы очень хорошо, если бы при утверждении сценария учитывались и наши, актерские требования к нему.

Нередко в печати высказывается мнение о том, что роли надо писать на определенных актеров. Эта мысль была бы в какой-то степени верна, если бы роли писались в расчете на еще не раскрытые, не осуществленные возможности известного актера. Рекомендуемая же «подгонка» роли под него, на мой взгляд, неприемлема.

Следуя принципам К. Станиславского, мы говорим, что в работе над образом надо идти «от себя», но это не значит, что надо превращать образ в свое подобие. Он может не иметь с тобой ничего общего, даже может быть чужд тебе, но надо найти в себе то, что поможет сделать этот образ своим, до конца тебе понятным. Такая работа трудна, но актер будет только благодарен драматургу, если тот увлечет его трудной задачей. Мы, актеры, любим не легкую, а трудную работу, требующую мобилизации всех наших духовных сил, ума, фантазии, наблюдательности, способности понимать различные человеческие характеры и перевоплощаться в новый, совершенно непривычный и незнакомый образ.

Поставьте новую, непривычную, сложную, но увлекательную задачу перед самыми популярными нашими киноактерами — перед Н. Черкасовым, Б. Бабочкиным, Б. Чирковым — и они превзойдут то, что сделано в «Депутате Балтики», «Чапаеве», трилогии о Максиме. Недавно В. Марецкая выражала сожаление в «Литературной газете» по поводу того, что Б. Чирков не смог показать свое мастерство полностью в «Верных друзьях». Но почему не смог? Потому что сама роль Чижова потребовала от него несравненно меньшего мастерства, чем роль Максима. Актер с годами растет, а требования к нему, которые предъявляют драматурги, разрабатывая роль, как ни странно, снижаются.

Я люблю театр за то, что он постоянно заставляет меня искать новое. Я сыграл, скажем, роль академика Верейского в «Законе чести» А. Штейна и приступаю к работе над ролью проповедника Питера из «Дороги свободы» Г. Фаста. Много ли общего между этими двумя человеческими образами, характерами, натурами? Очень мало. Но и в том и в другом случае я иду в работе над ролью «от себя», делаю своим и бурный, «наступательный» темперамент Верейского и детскую непосредственность, святую наивность Питера. Вчера, предположим, я играл руководителя предприятия Степанова в пьесе С. Алешина «Директор», сегодня буду играть Тихона в «Грозе». И я должен мобилизовать все свое умение, чтобы нигде, ни в чем Степанов не повторился в Тихоне и чтобы ни Степанов, ни Тихон не стали бы похожи на меня. Но ведь возможности такого перевоплощения подсказаны самим существом роли. Ведь того, чего в роли нет, не сыграешь!

Конечно, мы считаем актера не слепым исполнителем чужого замысла, а самостоятельным художником. Как и писателя, его по-горьковски можно назвать «человековедом». В продолжение всей своей творческой жизни актер пристально наблюдает людей, старается проникнуть в их внутренний мир, разобраться в их характерах, стремлениях, чтобы показать на сцене самое типическое, самое главное в человеке своей эпохи. Работая над ролью, мы идем вслед за автором, но идем своим особым путем. Сошлюсь на мысль А. Ленского. Он писал: «Что другое, как не новая описательная часть драмы, создаваемая крупным художником-актером, заставляет публику ломиться в театр, чтобы еще раз посмотреть давно всем известного Гамлета, с которым нет ничего легче познакомиться, сидя у себя в кабинете?»

Если даже актер играет роль, выписанную до конца, в которой каждая деталь вызывает восхищение, то и тогда он вносит в работу много своего, чего ни в репликах, ни в авторских ремарках нет. Можно сказать даже так: чем более законченную роль дает автор, тем больше нового, самостоятельного вносит в нее актер. И никакого противоречия в этом нет. Если автор начертил вполне ясный, законченный образ, фантазия актера особенно активна и свободна, потому что исполнитель избавлен от необходимости выяснять неясное, уточнять неопределенное.

Я не радуюсь, когда автор дает мне слишком много «свободы» в поисках характера современника и когда мне самому приходится решать, какими чертами наделить героя — скажем, бурным темпераментом, импульсивностью или, наоборот, сосредоточенностью, замкнутостью, способностью холодно взвешивать каждый свой поступок.

Бывает, что автор идет от «ситуации», от темы, а не от непосредственных наблюдений за живыми людьми. У такого автора нет собственного «ви́дения» образа, и поэтому он предоставляет мне «конкретизировать», то есть по существу допускать произвол в толковании характера героя.

Требует ли в таких случаях драматург от меня мастерства перевоплощения? Нет. Ведь я могу найти совсем легкий выход, допустим, просто играть нечто вроде продолжения какой-либо предыдущей роли, решив для себя, что мой новый герой — не кто иной, как прежний, попавший в новую ситуацию. Чего проще — взять готовый, как говорят, удавшийся мне образ и поставить его в новые обстоятельства. Конечно, такой путь неприемлем.

А вот Тихон в «Грозе» в хорошем смысле слова «связывает» меня по рукам и ногам. Он любит Катерину по-своему, как только ему свойственно, совсем не так, скажем, как Борис. Я должен не «придумывать» эту особенность Тихона, а понять и передать то, что написано Островским.

Тихон вполне определенным образом относится к матери — и тут я должен следовать за автором. Огорчает или радует меня такая «стесненность» в роли? Конечно, радует, потому что она помогает мне до конца понять сущность и драму моего героя и нисколько не мешает развивать образ, фантазировать, создавать, как говорит А. Ленский, «новую описательную часть драмы». Поэтому-то мой Тихон, надеюсь, не похож на Тихонов, сыгранных другими актерами.

Мне кажется, драматурги должны искать, «улавливать» такие поступки героя, которые характеризуют именно его, и никого другого. Мы знаем, к примеру, что все советские люди стремятся учиться, расширять свой кругозор, овладевать знаниями. Но каждый делает это по-своему. Отец большого семейства Илья Журбин, стыдясь и смущаясь, по секрету от семьи, робко просит молодого инженера Зину Иванову помочь ему в учении. Этот эпизод радует актера, потому что здесь видна индивидуальность героя. Писатель мог бы показать тягу Журбина к знаниям по-другому, скажем, Журбин приходит в завком и просит записать его в вечернюю школу без отрыва от производства. И это был бы хороший поступок, но актер увял бы в таком эпизоде, потому что ему пришлось бы играть «общее место».

То, что годится для Ильи Журбина, не годится для другого образа. Заставьте какого-нибудь другого героя повторить то, что сделал Илья Журбин, и получится штамп. Такие штампы — увы! — пользуются широким распространением. Трудно сейчас установить, в какой картине или пьесе парторг впервые взял в руки гитару или отправился на рыбную ловлю. Наверно, это был органичный, естественный и «красочный» поступок именно для этого героя. Но вот прошли годы, и игра на гитаре, рыбная ловля стали распространенным и штампованным приемом «оживления» героя.

Это можно объяснить тем, что авторы ролей недостаточно наблюдательны. Там, где мало характерности внутренней (подобно той, какая есть у Ильи Журбина), появляется характерность внешняя. Проще всего — перевоплощение с помощью гримера! Необыкновенный парик или усы, делающие актера неузнаваемым, могут, конечно, создать впечатление, будто актер «перевоплотился», будто роль потребовала от него мастерства. Но, конечно, не такое перевоплощение нас интересует и привлекает.

Когда в кино снимались И. Москвин, В. Качалов, М. Тарханов, они не прибегали к особым гримировальным ухищрениям. Они появлялись на экране в обычном своем обличье. Главным средством перевоплощения у этих замечательных артистов было глубокое проникновение во внутреннюю жизнь человека. Это были прекрасные, поучительные уроки актерского искусства!

Каждый человек живет, действует в одном ему присущем ритме, и, если роль хорошо написана автором, мы всегда чувствуем этот «ритм жизни», его бесчисленные нюансы. В этих случаях нам нет нужды заботиться о том, как бы герой не оказался без своего лица. Такие заботы появляются, когда автор дает вместо роли «общее место» и когда только по имени можно отличить Ивана Петровича от Петра Ивановича.

Особенно требуют ясности, определенности, даже некоторой резкости характера маленькие, эпизодические роли. Им-то как раз меньше всего уделяют внимания в сценарии, оставляют их «приблизительными». Им не всегда достается не только характер, но даже фамилия. Такие роли обозначаются в сценарии примерно так: «Петя», «Маша», «Старый колхозник», «Молодой сталевар». Но ведь и эти роли должны играть актеры, а не статисты! Что же им делать со «Старыми колхозниками» и «Моло-

дыми сталеварами»? Здесь уж авторы откровенно предоставляют актерам и актрисам полную свободу действий — делайте, что хотите! А вспомним прекрасные традиции русской драматургии, в которой не было безликих персонажей. Эпизодические действующие лица, появляющиеся в пьесах Толстого, Чехова, Горького с двумя-тремя репликами, имеют ясно очерченное лицо. Надо учиться у наших классиков искусству писать маленькие, на всю жизнь запоминающиеся роли.

Эпизодическая роль не меньше, а больше, чем «центральная», требует перевоплощения. Актера, играющего главную роль, можно сравнить с охотником, имеющим полный патронташ. Раз промахнется — другой раз попадет, патронов у него много. В эпизодической роли актеру надо попасть в цель с одного выстрела, другого не будет.

Самый «избалованный» актер с радостью согласится выступить в маленькой, эпизодической роли, если только она имеет свое лицо.

...Итак, мы обращаемся к сценаристам: не забывайте о том, как выписаны в сценарии роли! Без хороших ролей актер не может проявить и развить свое дарование. Если сценарист и режиссер понимают природу актерского творчества, если они верят актеру и смотрят на него не как на второстепенного участника съемок, не как на «типаж», а как на мастера, художника, тогда они должны позаботиться о том, чтобы актер получил драматургически полноценную роль.

* * *

О сложности работы актера над ролью мы и слышим и говорим часто, а все-таки широко распространено мнение, будто дело это не столь уж хитрое. Некоторые думают так: подошла, мол, роль актеру, он ее и сыграл. Потому, может быть, и существуют до сих пор нелепые «пробы», что некоторые режиссеры прикидывают «на глазок», годится актер для той или иной роли или не годится...

Нет, так вопрос решать нельзя. Любая роль у актера «не получится», пока он не отдаст ей свой творческий труд.

Следовало бы говорить о работе над ролями тех замечательных актеров, с которыми мне приходилось встречаться. Но, к сожалению, мне никогда не удавалось наблюдать весь процесс рождения роли у моих партнеров по киносъемкам — мы работаем обычно разобщенно, снимаемся в разное время, в разных местах. Поэтому я расскажу о своей работе над несколькими ролями.

В 1937 году братья Васильевы предложили мне сниматься в фильме «Волочаевские дни» в роли японского полковника Усижимы. Сценарий в целом и предложенная роль произвели на меня сильное впечатление. Все события были показаны в сценарии через человека, человеческие образы. Вот этого и ждешь от кинодраматургов!

Уже в сценарной разработке ролей Васильевы добивались индивидуальной конкретности каждого образа, искали его человеческие особенности. Это относится и к образу врага, явившегося на нашу землю с фанатической верой в мощь своей империи и с презрением к русскому народу. В искусстве тридцатых годов мы не часто видели реалистически убедительные образы врагов нашей Родины. Обычно такие роли исполнялись по рецептам провинциальных Яго: физиономия дегенерата, свирепый взгляд, зверские жесты и зловещий голос... Подобные штампы долгое время казались неистребимыми, и только в отдельных художественных произведениях (например, в «Чапаеве», поставленном теми же режиссерами) враг был показан средствами реалистического искусства.

Мы поставили перед собой задачу показать японского захватчика в фильме реалистически, так, чтобы зритель до конца верил в правду

этого страшного образа и ненавидел его. Нужно было показать врага сильного, опасного, жестокого, самолюбивого, всем существом преданного своему строю, своей касте.

Роль Усижимы в сценарии невелика, но в ней есть действенность и «внутренняя драматургия», она позволяет актеру понять, какими чувствами живет его персонаж, в каком состоянии находится он в том или ином эпизоде.

Мы знакомимся с Усижимой в тот момент, когда он прибывает на японском крейсере в один из наших дальневосточных портов и дает задание белогвардейцу убить японского часовщика, чтобы спровоцировать «беспорядки» в городе и дать повод высадить десант.

Первый же диалог позволяет показать индивидуальную «черточку» образа. Усижима дает интервью американскому журналисту. Американец спрашивает: «Цель вашего приезда?» Усижима отвечает: «Я приехал... собирать незабудки». «Что?» — удивленно переспросил американец. «Собирать незабудки. Я не только военный, но еще и ботаник... А в Сучанском районе есть редчайшие экземпляры!»

Эти реплики превосходны потому, что они сразу же дают актеру ключ к пониманию образа. Откровенная, по-своему «наивная» наглость — черта именно Усижимы, и она позволяет мне понять, каково его внутреннее самочувствие, как оценивает он обстановку, собеседников, противника.

В этом диалоге Усижима говорит по-английски, в следующем — по-русски. С самого начала работы над ролью я решил отказаться от некоего неопределенного «восточного» колорита и овладеть подлинно японской интонацией и жестом. Мне приходилось видеть спектакли, в которых «восточные» люди различных национальностей изображались совершенно одинаково, как в старых опереттах: раскосые глаза и сложенные перед грудью руки... Это и есть штамп. Начав работать над ролью, я занялся изучением японского языка и добивался того, чтобы и по-английски и по-русски Усижима говорил с японским, а не опереточным акцентом. Мне было очень важно ощущение подлинности во всем, что касалось характеристики Усижимы.

Занявшись японской фонетикой, я выяснил, для себя, что в японской речи звук «л» заменяется «р», «ш» — «сь», «ч» — «ць», «ж» — «дз», «ху» — «фу», «ту» — «цу», что японец рядом с согласной обычно ставит гласную, и т. д. После этого я «перевел» все реплики Усижимы на японскую фонетику. У меня сохранились листки с текстом реплик. Вот как «переведены» реплики Усижимы:

«Я пуриехар сюда сурывать недзабудоки».

«Мой добрестный враго на поре битови и мой самый буризукий другы во всякое другое вуремя...»

«Я гордзюсь тем, цьто наси войсыка срадзярись си таким добуресыным пуротивником! Я прекыроняюсь перед мудзесытывом васих войсыка!..»

Резкая характерность речи — это маленькая, но существенная «ступенька» перевоплощения.

Работая над текстом роли, я просил автора сценария заменять отдельные слова другими, более фонетически выразительными (например, вместо «приехал» — «пришел», то есть «пурисьор», вместо «покажи» — «принеси», то есть «пуринеси», и т. д.). Были также внесены японские слова, которые Усижима бросал на ходу, между прочим, своим подчиненным. Они понадобились мне для большей подлинности речи. Так, Усижима бросает своему шоферу на ходу: «ёси» — ладно, «мойэ» — вперед, «икэ» — поезжай и т. д. Надо сказать, что зритель всегда очень внимате-

лен к подобным деталям. Эти словечки, оброненные мимоходом, создавали впечатление «документальности» образа.

Так разрабатывалась речевая сторона роли. Еще больше внимания потребовал внешний облик Усижимы. Мы, советские художники, никогда не допустим издевательской утрировки национальных черт образа, какую бы роль мы ни играли. Я готовил не роль «японца вообще», а роль матерого представителя реакционной японской военщины. Поэтому и внешний облик Усижимы я искал в соответствующей среде, собрав множество фотографий японского офицерства. Фотографии подсказали мне, что мундир на японском офицере висит мешковато, что у офицера, как правило, нет строевого воинского «лоска». Актеру соблазнительно «покрасоваться» в офицерском мундире, но я решил во всех мелочах придерживаться жизненной типичности и «одел» полковника Усижиму точно так, как выглядели на множестве фотографий его собратья.

Много времени ушло на поиски грима. Вообще-то грим в этой роли у меня был небольшой: очки, усики, чуть подтянутые глаза, вставная челюсть. Но чтобы остановиться на этом немногом, требовалось испробовать и отбросить многое. Каждый из нас знает, как очки меняют выражение и тип лица. Какие же очки должен носить Усижима? После многих проб я остановился на больших очках без оправы, потому что они придавали физиономии Усижимы какой-то «барский» вид и претензию на интеллигентность. Я хотел избежать «страшного», отталкивающего грима, которым пользовались некоторые актеры в ролях врагов.

Почти все японские офицеры на фотографиях, которые мы собрали, были с усиками. И у всех усики различной формы. Снова поиски: на чем остановить свой выбор? Чуть удлинишь усы, сделаешь их густыми, широкими или, наоборот, редкими, узкими, лицо сейчас же меняется. В конце концов, после примерно десяти проб решил сделать усики в виде буквы «М», потому что они не стандартны, едва ли встретятся у европейца и придают лицу до некоторой степени кокетливое, франтовское выражение. А Усижима не просто «человек-машина»; он, пожалуй, сибарит, любит всяческие радости жизни и, оставшись наедине с собой, вероятно, самодовольно любуется своим бравым видом... Таким образом, и эта пустячная, на первый взгляд, деталь — усики — потребовала поисков, отбора.

Я говорю о всех слагаемых образа, первостепенных и третьестепенных, чтобы показать, что в работе актера не может быть никаких «белых пятен».

Долго я занимался тем, как изменить челюсть. Стоматологи сделали такую челюсть на алюминии, какая была нам нужна. Долгие труды даром не пропали: вставная челюсть совершенно меняла не только тип лица, но и тембр голоса. Помогала она мне и по части внутреннего состояния,— надевая ее, я как-то сразу переключался в необходимое самочувствие.

Но, пожалуй, самой «трудоемкой» оказалась работа над жестом. Не оставлять ни одного нетипичного, неопределенного жеста — такую задачу я поставил перед собой, и с первого до последнего дня съемок отрабатывал в этом направлении рисунок роли. Фотографии и непосредственные наблюдения подсказывали, что руки у моего героя должны быть как бы «расслабленными». Отсюда и манера жестикуляции. Важно было уловить жест, характерный для темперамента моего героя, выражающий различные его состояния. Если, скажем, Усижима в досаде хлопал себя по коленям, я ловил себя на том, что это не его, а мой жест, и продолжал поиски. Как Усижима повернул голову, как взял бумагу в руки — даже такие мелочи должны нести на себе черты характерности, свойственной не абстрактному «японцу вообще», а именно ему, полковнику Усижиме.

Чтение художественной и очерковой литературы о Японии помогло мне понять, что такие люди, как Усижима, стремятся быть всегда и в любых обстоятельствах сдержанными, стараются ни в чем не раскрывать своего душевного состояния. Очевидно, даже самые сильные переживания должны выражаться у него в еле заметном движении руки, повороте головы, в чуть сужающихся или раскрывающихся глазах. Такие жесты, такую мимику я искал в иконографическом материале, вспоминал игру актеров японского театра «Кабуки», гастролировавшего в Москве.

Однажды мне повезло — я увидел в ленинградском ресторане какого-то японца, который всей своей повадкой, барским обликом, высокомерной миной удивительно походил на моего героя. Я не мог отвести от него глаз. Вот к нему подходит официантка. Мгновенно на его лице появляется любезная улыбка. Он говорит несколько слов улыбаясь. Официантка отошла — и так же мгновенно он становится угрюмым, смотрит в одну точку, не меняя позы. Он был по-своему эффектен, но его механическая улыбка ужасала. С такой улыбкой Усижима может, пожалуй, сообщить человеку, что тот сегодня будет расстрелян.

Много из того, что бросилось мне тогда в глаза, я «взял» для Усижимы. Такие детали были необходимы. Если на репетиции мой Усижима садился за стол в каком-нибудь эпизоде «просто так», как сел бы я сам, режиссеры подмечали это, и мы продолжали поиски характерной позы и жеста.

В сценарии был такой момент. Усижима, потерпев поражение и ведя на вокзале перед отъездом дипломатические переговоры с Андреем, отвешивает вынужденный комплимент советским партизанам. В сценарии было записано: «Сделал широкий жест в сторону советского караула». Начинаешь думать: а какой именно жест? Русский офицер сделал бы его по-своему, Усижима — по-своему... Может быть, мне не поверят, если скажу, что искал этот жест много дней. Я не мог сниматься в эпизоде, пока неясно было, как же показывает Усижима рукой на советских воинов. Роль адъютанта Усижимы играл японец. Я обратился к нему за советом. Но какой бы жест я ему ни показывал, он непременно говорил: «Хорошо, хорошо...» Очевидно, он не понимал, почему я так долго ищу этот жест, так как привычное не казалось ему интересным. Тогда я попросил его самого изобразить эту сцену, но жест у него получался наигранным, неживым и нехарактерным. Я уж было отчаялся, но потом стал незаметно «вызывать» его на то, чтобы он невольно сделал жест примерно в таком же состоянии, в каком должен быть Усижима. Не стану описывать моих ухищрений, скажу лишь, что в конце концов я добился своего. На один из моих вопросов он ответил именно с тем жестом, за которым я охотился. И жест был колоритный — такой, какого у русского человека не увидишь: он протянул руку ладонью вверх.

Работа над внешней формой роли Усижимы напоминала мне работу часового мастера, собирающего механизм по пружинкам, по колесикам. Ведь экран много более требователен и строг, чем сцена, — ему присуща своего рода «документальность», он не терпит того, что простительно в театре.

Кинозритель должен был познакомиться с полковником Усижимой в нескольких сравнительно небольших эпизодах. Необходимо было добиться большой «емкости» каждого из них. Дав задание поручику Гришину убить Идаси, Усижима остается один. «Усижима в свободном халате сидит в кресле и читает книгу с русским шрифтом»,— так сказано в сценарии. Но в фильме зритель увидел нечто другое.

Вместе с режиссурой мы пришли к убеждению, что нужно показать хотя бы кусочек биографии Усижимы. Что он за человек? Как и чем жил

до того, как прибыл в русский порт душить русскую революцию? Пусть в этом эпизоде будет хоть намек на «личную жизнь» Усижимы. Мы подумали: а почему бы не сыграть короткую сцену его воспоминаний о японском порте, где он провел последнюю ночь? Я разучил две строчки популярной в Японии песенки и припомнил танец гейши из спектакля «Кабуки». Теперь можно было показать интимную сцену: в беседе с капитаном крейсера Усижима, напевая и подтанцовывая, припоминал восхитившую его гейшу. Ни песенка, ни танец не были вставным «номером» — Усижима пел и танцевал между прочим, для самого себя. «Усижима без мундира» — вот что важно было для нас в этой сцене.

Кроме того, здесь возникал хороший переход к следующему диалогу. В каюту входил поручик Гришин и докладывал о том, что Идаси убит. В ответ на рапорт Гришина Усижима, не отрываясь от столь приятных ему воспоминаний, едва кивает головой. Он настолько презирает своего подручного, что не считает нужным даже выслушать его как следует.

Так в каждом эпизоде образ приобретал живые подробности.

Перевоплощение требует множества живых, контрастных подробностей. Актеру интересно и увлекательно работать так: прочитав несколько раз сценарий, встретиться с его автором, с режиссером и обдумать вместе каждую деталь, которая поможет сделать образ человека живым. Именно так мы и работали с братьями Васильевыми. Если я говорил им, что та или иная часть роли написана холодно, они прислушивались к мнению актера и вносили исправления.

Мне кажется, каждый актер должен обладать, пусть в скромных масштабах, режиссерской и драматургической инициативой. Ведь когда Станиславский и Немирович-Данченко требовали от своих учеников нафантазировать предисторию пьесы, сочинить для себя «внутренний монолог», найти подтекст реплики, они будили в актере режиссера и драматурга. Когда актер мыслит, как режиссер и драматург, а драматург и режиссер ставят себя на место актера, тогда-то и появляется ансамбль мастеров, увлеченных общей задачей и с полуслова понимающих друг друга. Мы мечтаем о том, чтобы такие ансамбли возникали не только в театре, но и в кино...

Мне всегда интересна не только моя «линия» в сценарии и не только роль моего ближайшего партнера, но и роли партнеров «отдаленных», с которыми я даже не встречаюсь по ходу действия. И это, по-моему, естественно. Если все участники фильма одинаково понимают общие идейно-творческие задачи, это имеет громадное значение. Мне очень важна профессиональная квалификация моего «ближнего» и «дальнего» партнера, его манера входить в образ и другие индивидуальные особенности. Кроме того, необходимо знать, каков ритм «соседнего» эпизода, в котором я не участвую. Разрабатывая образ, я знакомлюсь и с планом монтажа. Мне необходимо знать, с каким эпизодом монтируется мой эпизод. Предположим, я играю «бурно-темпераментную» сцену какого-то решительного объяснения, а монтируется она с эпизодом, решенным в замедленном, плавном ритме. Необходимо гармонически согласовать оба эпизода, и я ищу такой ритм, который выгоднее и мне и моим партнерам. Разумеется, такая работа возможна, когда режиссура смотрит на тебя, как на равноправного участника общего дела, а не как на пассивного исполнителя чужой воли.

...Но вернемся к полковнику Усижиме. Он совершает в фильме много подлостей и жестокостей. Казалось бы, дела его говорят сами за себя — зритель должен возненавидеть его. Но нельзя полагаться только на «фабулу» роли. Надо воздействовать на зрителя конкретными психологическими чертами вашего героя.

В сценарии был эпизод, когда во время своего воинственного похода на дальневосточных партизан Усижима решает «передохнуть». Он хочет почувствовать себя «как дома», и для этого, по японскому обычаю, купается в котле. В безобидном, на первый взгляд, эпизоде купания мы добивались того, чтобы зритель возненавидел японского интервента «всем нутром». Вовсе не нужно было делать его отталкивающим физически или пользоваться какой-либо особой карикатурно унизительной краской. В этом эпизоде я играл полнейшее, искреннейшее наслаждение купанием — только и всего. Усижима мурлыкал от удовольствия, напевая о дивном купании на своей родине; распарившись в котле, он был добродушен и даже благожелателен к окружающим... А зрителю он был вовсе не смешон, а ненавистно гадок, потому что это его беспечное наслаждение передавало самочувствие наглого «хозяина» на русской земле. Он купался в котле, в котором сибиряки варят пищу. Он чувствовал себя как колонизатор в покоренной стране, и этим своим «добродушием» вызывал удвоенную ненависть. Актерские краски, выражавшие наслаждение, покой, благодушие моего героя, по закону контраста оттеняли главные его черты. Можно было сыграть эту же сцену по-другому — в приемах резкой сатиры, гротеска. Мне кажется, однако, что это не усилило, а ослабило бы впечатление.

Мы всячески стремились увести образ от упрощения, от прямолинейности. Я уже говорил выше, что с самого начала решил передать сдержанность, скрытость Усижимы в выражении своих чувств. Но нельзя передавать только сдержанность, неинтересно играть «бессердечную машину» — интересно показать, как человек становится такой машиной. Зритель постоянно должен угадывать, улавливать, что же кроется за сдержанностью Усижимы.

Чтобы Усижима яснее «читался» зрителями, мы с режиссурой наметили несколько моментов, где он как бы «взрывается». Усижима долго прячется за маской спокойствия в дипломатических переговорах с Андреем, изображая мудрого и великодушного практика, уверенного в своем интеллектуальном превосходстве. Но на самом деле Андрей умнее, острее его и, когда он говорит о русском народе, Усижима срывается: «Ваш народ? Он может только разрушать!.. Как уж разорил всю Россию!.. Вот как...» — и разбивает тарелку с сигаретами.

Было намечено несколько таких «взрывов». Мне думается, что составить подобный план распределения, чередования красок, когда следом за голубой идет желтая, потом зеленая, а затем какая-нибудь яркооранжевая,— это значит выдержать жизненно-правдивый колорит роли.

Конечно, трудно припомнить и объяснить, как и почему появилась каждая деталь образа. Раньше или позже наступает у актера счастливый день, когда задуманный, «спроектированный» тобой образ уже сам живет, сам действует и даже в чем-то не слушается тебя. Так ведь бывает и у писателя — не всегда его герои действуют по авторскому плану, иногда, как пишет Л. Н. Толстой, герой вовсе не слушается его. Но, чтобы герой действительно начал жить, надо дать ему все, что необходимо для жизни,— сердце, нервы, мускулатуру. Тут одного рассудка мало — нужна страстная любовь или страстная ненависть к герою.

* * *

В фильме «Его зовут Сухэ-батор» я сыграл героическую роль вождя монгольского народа. С литературным сценарием Б. Лапина, З. Хацревина, А. Зархи и И. Хейфица я познакомился в Москве, но по-настоящему полюбил своего героя, проник в его внутренний мир, почувствовал его человеческие особенности тогда, когда побывал вместе с постановоч-

ной группой в Монгольской Народной Республике. Я искренно убежден, что сыграть эту роль, не познакомившись поближе с трудовым народом Монголии, с друзьями и соратниками Сухэ-батора, я вообще не смог бы. Нельзя представить себе ни отрицательного, ни положительного героя «в общем и целом» и надеяться лишь на свою артистическую интуицию. Надо любыми средствами войти в физическое и духовное бытие своего героя.

Мы много ездили по монгольским городам и селам, смотрели, как живут, трудятся, развлекаются, веселятся араты. Бóльшую часть нашего коллектива составляли монгольские товарищи, в том числе такие замечательные артисты, как Цаган Цигмит, Эринцин Норбо. Это облегчало нам знакомство со страной и ее народом.

Помню, как-то раз на степной дороге я услыхал своеобразную монгольскую песенку. Ее напевал всадник, не спеша ехавший куда-то по своим делам. Это была песня о любимом коне. Эринцин Норбо перевела мне песенку и помогла выучить ее.

Гоголь писал о том, что только через песню можно узнать душу народа. Актеру всегда нужно помнить об этом. Послушать, как поют люди незнакомого тебе народа, мало. Надо самому научиться петь эти незнакомые, непривычные песни, полюбить их, и, если даже они не имеют к твоей роли прямого отношения, что-то отложится в душе...

Мы познакомились с оригинальной народной игрой «хурухарга». Партнеры, сидящие друг против друга, одновременно разжимают кулак, показывая друг другу пальцы, и называют какую-либо цифру. Удивительно колоритная игра! Играющие не показывают, а как-то выбрасывают вперед пальцы, будто стреляя ими прямо в глаза противнику... В одном из первых эпизодов сценария Сухэ-батор также сражался в «хурухарга» с князем Эрдени — противником не только в игре, но и в жизни. Как же реагирует Сухэ-батор на проигрыш или на выигрыш? Я видел, как монгол, схожий складом характера с моим героем, реагировал на проигрыш не каким-либо размашистым жестом, выражающим досаду, а приглушенным резким возгласом, как он по-мальчишески непосредственно и в то же время скромно радовался выигрышу — в этих деталях угадывались черты моего героя. Понадобился длительный тренаж, чтобы овладеть этой игрой. Зато эпизод игры в «хурухарга» помог мне четко выполнить актерскую задачу — показать, как Сухэ-батор не ради собственного удовольствия, а для того, чтобы народ посмеялся над всемогущим «тайчжи», брал верх над князем. Нам, актерам, важно подметить, где большое проявляется в малом, где главные черты характера сказываются в мелочах...

В одном из самых напряженных эпизодов фильма Сухэ-батор, направляясь с письмом к Владимиру Ильичу Ленину, попадает в тяжелое положение. Его арестовывает манчжурский пограничник. Чтобы перехитрить солдата, герой затевает игру в «хурухарга». На этот раз поединок кончался тем, что Сухэ-батор, играя, выхватывал из-за кушака пограничника маузер...

Нельзя было, с моей точки зрения, играть эту роль, не научившись скакать на коне так легко, «врастая» в седло, как делают это монгольские всадники. В скачке монгол и его конь — это как бы одно целое. Конечно, кавалерийский тренаж потребовал изрядных усилий и упрямства. Экран не терпит фальши. Взявшись за роль Сухэ-батора, я должен был научиться скакать на коне так, чтобы зрители-монголы не обнаружили моего дилетантства.

Я исполнял роль на русском языке, мои партнеры говорили только по-монгольски. Вот как выглядели листки роли. Партнер заканчивает реплику: «Олдзшу!» Я отвечаю: «Генерал Эрдени предлагает отдать весь

шелк степным женщинам». Партнер отвечает: «Авый!» Я говорю: «Генерал Эрдени подсказывает благородные слова — имущество народа надо охранять от негодяев!» Как добиться живого общения с партнерами, если диалоги написаны на разных языках? Как сыграть при этом лирическую сцену встречи Сухэ-батора с женой Янджимой? На каждой съемке я просил переводчика произносить мой текст по-монгольски. Это нужно было мне для того, чтобы овладеть ритмом и тембром монгольской речи, иначе трудно передать ее национальный колорит и попасть в тон партнерам.

Случай этот особенный, редкий, но чуть ли не в каждой картине бывают какие-то свои непредвиденные, «особые случаи», из них во многом состоит работа киноактера...

Система Станиславского учит нас искать общение не только через текст, но и через «подтекст», улавливать взгляд, интонацию партнера. Больше того, система Станиславского учит актера общению с партнером воображаемым. И я репетировал некоторые куски роли именно с таким партнером. Когда же шла съемка сцены встречи Сухэ-батора с Янджимой, которую играла Эринцин Норбо, я вел с ней диалог глазами, слушал не слова ее, а интонации голоса.

Перелистывая сейчас режиссерский сценарий этого фильма, я встречаю на многих страницах знак вопроса. Вот эпизод, в котором Сухэ-батор горюет, не сумев спасти от расстрела своих товарищей. В ремарке сказано, что Сухэ-батор плачет. Знак вопроса означает: а к а к именно он плачет? Сценаристы подсказали неопределенно, неточно: «как дети». Неужели Сухэ будет жалко всхлипывать, размазывать слезы по лицу? Нет, надо искать другое, характерное и типичное для этого человека. После различных проб мы остановились на таком варианте: герой плачет, спрятав голову в гриве коня, плечи Сухэ чуть вздрагивают. Мне кажется, такая «краска» ближе к подлинности образа.

Другой эпизод. Сухэ-батор пишет письмо Ленину. Опять-таки, к а к пишет? Нужно сделать так, чтобы Сухэ-батор в эту минуту видел и переживал то, о чем он пишет, чтобы слова обращения к великому вождю народов вырывались из груди монгольского воина-революционера непроизвольно. Сцена происходит в юрте его товарища Чимита. Рядом — ребенок. Сцена будет теплее, человечнее, если Сухэ поглядит в глаза ребенку, скажет ему ласково по-монгольски: «Дза... дза...» («Хорошо... хорошо...»).

Письмо написано. Теперь бросают кости, решая, кто повезет письмо Ленину. Сухэ ждет, кому выпадет кость. Снова вопрос: к а к ждет? Ведь он страстно мечтает отвезти письмо в Москву... Пожалуй, будет верно и выразительно, если Сухэ отвернется, будет напряженно и нетерпеливо ждать, глядя в сторону... Ведь Сухэ — человек очень эмоциональный, непосредственная, страстная натура, и он не может быть хладнокровным в такую минуту.

Еще один знак вопроса на сценарии. Сухэ узнал, что Ленин посылает в помощь монгольским революционерам отряд красных войск. В юрте — арестованный изменник Баир-Гун и караульный солдат. Моему герою хочется сказать кому-нибудь о великой радостной новости. Но кому и к а к сказать? Нельзя раскрывать военную тайну о приближении красных войск! Решение сцены было найдено такое: нетерпеливый Сухэ закрывает уши солдату, хоть и не сомневается в его верности, и громким шепотом, торжествуя, сообщает новость приговоренному к расстрелу Баир-Гуну. Все равно Баир-Гуну не жить — пусть же узнает, что революция победит! Эта деталь, по моему мнению, также в характере Сухэ-батора.

Много в режиссерском сценарии таких вопросительных знаков, они означают: «что́» играть — ясно, а вот «как» играть — это еще надо по-

искать, решить. Ремесленный подход к искусству заключается, кроме всего прочего, в том, что ремесленнику все ясно, на все у него есть готовый ответ. Если бы мы почаще задавали себе вопрос: «как?», у нас не было бы «проходных» эпизодов, неопределенных красок, общих мест в роли. Решить вопросы, к а к сыграть тот или иной диалог, к а к реагировать на события, на фразу собеседника, на каждую подробность действия, — это и значит жить в образе, а не в своих привычных чувствах и представлениях.

«Что» играть — нам указывает сценарий, «как» играть — подсказывают собственная инициатива, вкус, опыт. Вот где значение инициативы актера особенно велико.

* * *

Я стремлюсь к тому, чтобы каждый эпизод, каждый кусок роли имел свою особую краску. Снимаясь в картине «Всадники» в роли командира Чубенко, я настаивал на том, что мой герой в одном из эпизодов должен быть показан в минуту слабости со слезами на глазах, с горькой обидой в сердце. Этот эпизод нужен был мне не сам по себе, а как контрастная краска для смежных эпизодов. Снимаясь в фильме «Далеко от Москвы», и я и Н. Охлопков убеждали сценариста и режиссера заснять сцену задушевной, интимной беседы, в которой Залкинд узнает о постигшем Батманова горе. Эта сцена также была нужна нам не сама по себе — она помогла бы перейти к следующим, смежным эпизодам, где и Батманов и Залкинд предстают перед зрителем внутренне собранными, волевыми руководителями строительства. Не сыграв эпизода ночной беседы, я не мог играть следующих, потому что зритель не знал, сколько душевной теплоты у Залкинда, какой это сердечный, чуткий человек. Пусть зрители полюбят моего героя в таком «интимном» эпизоде, тогда они будут верить ему и в другом, прямолинейном эпизоде, где я могу сыграть суховато, скупо, даже намеренно дидактически. Зритель уже будет знать, что мой герой вовсе не «сухарь», он воспримет две краски в их совокупности. Но представьте себе, что получится, если первый эпизод режиссер впоследствии вырежет из картины, а второй оставит!

И. Савченко, ставивший «Всадников», возражал против того, чтобы показывать командира-конника Чубенко расслабленным. Но ведь и я также не хотел этого! Мне важно было лишь оттенить по закону светотени силу Чубенко в главных эпизодах картины. Мы все-таки сняли эпизод, представлявшийся мне столь необходимым, но в картину он не попал — погиб под монтажными ножницами. Не попала в «Далеко от Москвы» лирическая сцена Залкинда и Батманова — и образ, который я играл, получился недостаточно сердечным.

Нетрудно понять, почему в этих случаях обеднялся образ. Предположим, что на съемках мы чередуем актерские краски так: синяя, красная, голубая, желтая, синяя. Если режиссер впоследствии вырежет ножницами красную и желтую краску, останется нечто одноцветное, неживое. Увы, так при монтаже бывает часто. Из двух контрастных красок нам оставляют в конце концов одну, то есть нас как бы обрывают на полуслове.

Конечно, размер картины строго лимитирован. Поэтому я обычно прошу режиссера: если вы можете дать мне не пять эпизодов, а три, скажите об этом заранее, чтобы перестроить план роли, изменить чередование красок, иначе зритель будет бранить меня за однообразие приемов.

Я считаю, что актер должен участвовать во всем процессе режиссерской работы, вплоть до монтажа. Иногда даже у самого опытного и зоркого режиссера к концу работы над фильмом несколько «притупляется зрение» — он по многу раз смотрит отснятые куски, они «приелись» ему.

Свежие впечатления других участников фильма могут помочь режиссеру отобрать лучшие куски, смонтировать фильм так, чтобы образы героев получились живыми, многоцветными. Некоторые режиссеры не любят показывать нам снятый материал, а тем более привлекать нас к монтажу. «Мы вас сняли — и спасибо!» Нельзя думать, будто меня интересует только моя роль — меня интересует и все остальное. Мне важно знать, как другие «участки» фильма работают на мой «участок», и наоборот. Допустим, мои эпизоды хороши, а остальные плохи. Тогда и моя работа никому не нужна! А если я порчу работу «соседей», значит, надо исправлять, улучшать то, что сделано мной.

К сожалению, не могу привести ни одного примера, когда бы актеры участвовали в процессе создания фильма до конца, то есть и в период монтажа. Помнится, после первого просмотра «Волочаевских дней» актеры указали режиссуре на ряд упущений, ошибок, предложили кое-что сократить (не всегда актер стремится расширить свою роль!), режиссура согласилась, и фильм от этого стал лучше.

Должен признаться, теперь, снимаясь в картине, я иногда сомневаюсь в том, что до зрителя дойдет именно тот образ, который я задумал. Пока я не увижу на экране картину, мне неизвестно, что в ней осталось, а что вырезали. Нормально ли это?

К сожалению, в кинематографии редко участвуешь в коллективной работе, большей частью ты лишь выполняешь те ограниченные задания, которые поставила перед тобой режиссура. Но я с чувством удовлетворения и радости вспоминаю некоторые съемки, проходившие в атмосфере подлинно коллективной работы.

* * *

Я хотел показать на конкретных примерах, что образ создается актером не по «наитию», что труд актера, как и всякого другого художника, требует осмысливания жизненного материала, тщательного отбора выразительных средств, сочетания его личной работы с работой творческого коллектива.

Я убежден, что одно из главных условий идейно-художественного подъема нашего киноискусства — забота режиссеров о создании дружных, крепко сплоченных ансамблей, в которых актер чувствовал бы себя не пассивным исполнителем заданий, а полноправным участником общей увлекательной работы. Как интересно работать, когда ты не просто «отснялся» и уехал заниматься другими делами, а участвуешь в работе твоих товарищей, и они так же принимают близко к сердцу твои заботы, поиски и волнения. Если такая атмосфера на съемках возникла, можно поручиться, что фильм не получится заурядным, средним.

С. ФРЕЙЛИХ

ТЕМА И ТАЛАНТ

(«ТРЕВОЖНАЯ МОЛОДОСТЬ»)

1

Есть в искусстве темы неисчерпаемые, есть события, с годами не устаревающие. Напротив, отодвигаясь, отдаляясь от нас, теряя детали, штрихи, второстепенные подробности, эти события все более проясняются в главном, отчетливее становятся их контуры и сокровенный смысл поступков людей, живших тогда.

О таких событиях каждое новое поколение говорит свое слово. А каждому новому художнику они дают ровно столько, сколько он сам может взять,— тут все зависит от силы таланта, интенсивности художественного воображения, от способности глубоко проникать в смысл исторических явлений.

Сколько, например, в свое время было поставлено фильмов об Октябрьской революции и гражданской войне! Но вот, когда тема казалась многим исчерпанной, появился «Чапаев». Фильм не только показал шлем, кожаную тужурку и кавалерийскую атаку, но обнажил мысли, чувства, порыв разбуженного революцией человека. Это было новым открытием темы. Схема на экране наполнилась плотью и кровью живого человека, и фильм стал огромным завоеванием социалистического реализма в киноискусстве.

«Чапаев» создал традицию. На нее опирались художники следующих десятилетий. Но традиция — это именно опора, а не гарантия успеха: посредственные фильмы о

гражданской войне встречались и после «Чапаева». Так же как тема и материалы, традиция — не мертвый капитал. Чем важнее тема и чем глубже была она разработана ранее, тем труднее в ней сказать с в о е. А без этого своего, без того, чтобы в материале почувствовалась индивидуальность художника, нет подлинного произведения искусства.

Обо всем этом невольно думаешь, взволнованный новым художественным фильмом «Тревожная молодость». Мысли эти приходят, когда пытаешься объяснить самому себе, чем захватила эта картина, что привлекло в ней, что, наконец, — можно не бояться произнести это слово — восхитило в этом непринужденном поэтическом повествовании о юности нашей Отчизны, о революционной молодежи тех лет.

Картина отнюдь не совершенна по форме, в ней есть некоторая угловатость, заметны промахи в решении отдельных образов. Но все это сторицей окупается другим: свежестью прочтения темы, великолепным ощущением материала, лирикой, которая пронизывает все произведение. В картине есть пафос, мы ощущаем в ней личность художников, она сделана с тем вдохновением, которое еще Белинский определил как внезапное проникновение в истину. Молодые режиссеры Александр Алов и Владимир Наумов проникли в истину темы, эпохи и в истину искусства, средствами которого они эту эпоху изобразили. Здесь и следует искать источник успеха. Режиссура здесь не просто ремесло, не просто сумма приемов, а средство вторжения в жизнь, оружие борьбы за утверждение идеалов. Значительность материала, который режиссеры увидели и верно истолковали с позиций сегодняшнего дня и который стал для них своим, выстраданным, пережитым заново, внесла в режиссерскую технику вдохновение: композиция кадра, раккурс, монтаж, пейзаж, портрет, картины сражений и картины труда — все в фильме полно поэтического и социального значения.

2

Фильм поставлен по мотивам «Старой крепости» В. Беляева. Литературные достоинства этой трилогии, выдержавшей за короткий срок несколько изданий и завоевавшей симпатии нашего юношества, бесспорны. В книге раскрывается романтика борьбы первого поколения советской молодежи. Ви́дение автора подробно, чрезвычайно убедительно в своих деталях. Рассказ ведется от первого лица — главного героя Василия Манджуры, и это придает особую лиричность всему повествованию.

Но трилогия по своему объему, составу событий, системе образов и композиции не так-то легко трансформируется в сценарную форму. Слишком обширен для этого материал, охватывающий жизнь героев от войны гражданской до Отечественной и вследствие этого разбросанный во времени и по месту действия. На художественной цельности самой трилогии это никак не сказывается, ибо проза организуется по своим законам: здесь автор сам связывает воедино все элементы повествования и сводит весь сложный мир в цельный художественный организм. Но как все-таки этот мир, раскрытый на семистах пятидесяти страницах трилогии, уместить на семидесяти пяти страницах сценария, не уменьшив при этом картину в десять раз и сохранив атмосферу, масштаб времени и характеры людей?

Именно такая сложная задача стояла перед авторами сценария В. Беляевым и М. Блейманом. Стоило только им опустить «неигровые» куски — лирические отступления, описания внутреннего состояния героев, чисто авторские связки между эпизодами,— как весь остальной материал романа рассыпался, словно из него вынули ось. Надо было организовать материал по-новому, по законам драматургии. Проза рассказывает, сценарий показывает. В сценарии поэтому действие должно двигаться «самосильно» и так, будто оно развивается перед нашими глазами непосредственно. Именно в таком направлении авторы трансформировали материал, проявив уважение к литературному источнику и понимание специфики экрана. При этом потребовались не только отбор образов, событий, ограничение материала по времени и месту действия, тщательная внутренняя переделка его. Надо было также домыслить новые ситуации, равноценные тому, что было опущено (ибо не могло быть воспроизведено на экране), но что было важно для передачи логики борьбы, атмосферы, конкретных обстоятельств жизни героев. Так, в отличие от романа, в сценарии сквозную роль получили не только Манджура и Маремуха, но и Галя, Яшка Тиктор, Григоренко. Сюжет от начала до конца строится

на все более и более ожесточающейся борьбе Манджуры с Григоренко. Борьба завязалась еще в детстве, когда бойскаут Котька Григоренко предал петлюровцам раненого Сергушина, а Вася Манджура поклялся над могилой героя отомстить предателю, и завершилась столкновением на заводе, где комсомолец Василий Манджура разоблачает диверсанта Григоренко, пытавшегося взорвать завод. В точности такой сюжетной линии в романе нет, но она была подсказана всем ходом его событий и стала основой сквозного действия сценария.

Вот как конкретно авторы сценария трансформировали один из эпизодов.

В романе описывается игра гимназистов в «сыщиков и воров», которая заканчивается тем, что Манджура избивает Котьку. По жалобе Котьки Манджуру исключают за это из гимназии.

В сценарии эпизод этот получает иное выражение. Во время игры Григоренко в поисках Манджуры обнаруживает на чердаке его дома спящего Сергушина, крадет у него пистолет, а самого его выдает петлюровскому сотнику Печерице. В такой переделке не было произвола. В романе Сергушин действительно скрывается от петлюровцев, только не раненый, а больной, и не в доме Манджуры, а у Маремухи, выдает же Сергушина отец Котьки врач Григоренко. Таким образом, эпизод вобрал из романа многие мотивы, но все они были изменены с целью концентрации действия вокруг основных персонажей. В романе этот эпизод — первое столкновение детей буржуев и рабочих, пока еще завуалированное игрой; лишь в дальнейшем антагонизм выразится в открытой и непримиримой классовой борьбе. В сценарии же такой переход дан в пределах одного эпизода, который, вобрав в себя материал нескольких глав, дает энергичное начало драматической картине событий на Украине в гражданскую войну.

В результате такой перестройки содержания прозаическое произведение предстало в законченной кинодраматургической форме. Авторы не просто сократили роман до нужных размеров, а пересказали его языком сценария. В фильме меньше эпизодов, но мир — такой же широкий; мы ощущаем ритм и атмосферу происходящих событий.

Это произошло еще и потому, что в емкой драматургической конструкции, созданной авторами, осталось достаточно места для использования материала романа режиссером, актерами, оператором непосредственно в самом процессе воспроизведения событий на экране. В романе, например, рассказывалось, как Котька Григоренко разорял в саду птичьи гнезда. Такой сцены нет в фильме, но черта характера, выявленная романом, передана режиссерами во всем облике этого хищного человека.

Проникновение в роман и изучение жизни, изображенной в нем, помогли не только в подобных частных, тактических решениях, но и в разработке правильного стратегического плана всего фильма.

Как мы уже заметили, концентрация материала вокруг истории борьбы Манджуры и его друзей против предателя Григоренко дала стержень, сквозное действие сценарию, увела от аморфности композиции. Режиссеры могли бы односторонне увлечься детективом (тут было все для этого — коварное предательство, клятва найти предателя, поиски и разоблачение его). Но молодые постановщики рассматривали эту линию лишь как скелет, который определяет красоту и пропорции тела. Они не соблазнились обнажением детективного сюжета, не придали ему самодовлеющего значения, а, наращивая вокруг него материал, уделили главное внимание изображению характеров людей и конкретных обстоятельств жизни, которые формировали их и заставляли действовать определенным образом. Получив прочную драматургическую основу и творчески продолжая работу сценаристов, режиссеры смело пошли на расширение и углубление материала и воссоздали на экране широкую реалистическую картину жизни.

3

Рождение новой революционной действительности показано в фильме через становление новых людей социалистического сознания.

В центре фильма находятся образы комсомольцев. Одни из них нарисованы крупно, другие занимают второстепенное место в композиции, третьи едва намечены несколькими штрихами. Все они, отличаясь друг от друга, в совокупности оставляют в нашем сознании образ советской молодежи эпохи гражданской войны.

Живые человеческие черты героев заставляют нас верить в их реальность. Создатели

ТРЕВОЖНАЯ МОЛОДОСТЬ

(по мотивам трилогии В. Беляева «Старая крепость»)

Сценарий
В. Беляева, М. Блеймана

Постановка
А. Алова, В. Наумова

Главный оператор
А. Пищиков

Художники:
В. Агранов, О. Яблонская

Композитор Ю. Шуровский

В ролях:

С. Суснин, М Крамар,
Г. Логинова, Н. Рыбников,
С. Гурзо, Б. Бабочкин
и другие

Производство
Киевской киностудии
художественных фильмов

фильма не поставили их на котурны, вместе с тем и не принизили бытовым описательством до заурядности.

Широко раскрытыми глазами смотрит на мир Вася Манджура. А мир этот бушует, словно раскалываясь надвое, и надо занять в нем свое место. У этого маленького человека уже есть свои симпатии и антипатии, подсказанные его собственным, хотя и небольшим жизненным опытом. Но как поступить конкретно, как найти свое место в этой неслыханной борьбе? И вдруг наступает момент, когда все становится ясным. Залп петлюровцев, расстрелявших большевика Сергушина (Вася с друзьями стал невольным свидетелем этой трагической сцены), возвестил, что детство кончилось. Петька Маремуха замахивается камнем, чтобы наказать убийц, но Василий, словно сразу повзрослевший, останавливает товарища: здесь камня мало, здесь завязалась такая борьба, которой нужно отдать большее — всю жизнь! Мстя за Сергушина, друзья «делают шкоду» предателю, врачу Григоренко, нападая на его дом. Победа пока еще небольшая — веселящимся буржуям испорчено настроение, а Котьке поставлена шишка на лбу. Но боевое крещение приносит удовлетворение и ребятам и нам, зрителям: юные герои совершили первую атаку на старый мир!

В образе Манджуры воплощены типичные черты рабочего парня, комсомольца первого призыва. Труд и классовая борьба сделали его человеком особого склада — твердым, решительным, несгибаемым, непримиримым к врагам. Манджура относится к тем молодым героям, о которых Горький сказал, что у них классовое чувство стало таким же инстинктом, как голод и любовь. Именно таким предстает перед нами Манджура в эпизоде комсомольского собрания, когда, не имея еще конкретных фактов о Григоренко, решительно выступил против его принятия в комсомол. Зоркость молодого революционера заставила его не поверить раскаяниям, которые действительно были хитростью коварного врага.

Эти черты боевого комсомольского вожака убедительно передает в образе Василия Манджуры актер А. Суснин (роль Васи-подростка исполняет Леня Циплаков). И все-таки нельзя не отметить, что по сравнению с романом образ Манджуры потускнел. Произошло это не только по вине создателей фильма. В романе образу Манджуры много дано: там повествование ведется от его имени, его глазами автор смотрит на мир, его суждения привлекает для оценки событий. В фильме же могли остаться лишь непосредственные поступки персонажей. Перед актером стали особенно ответственные задачи. Но, к сожалению, он не всегда использовал все возможности роли для изображения внутреннего мира своего героя, не смог полноценно передать общие черты данного типа человека через его неповторимые индивидуальные качества.

Толстый и неуклюжий Петька Маремуха и внешне и внутренне не похож на своего друга Василия. Но в образе Маремухи подчеркнута та же преобразовательная сила революции: из него, робкого, несмелого паренька, побывавшего в рядах скаутов, сложился убежденный в правоте своего дела новый человек. Актер М. Крамар, не злоупотребляя комедийными ситуациями, придает юмористическую окраску образу. И эта характерность, индивидуальность делает еще более убедительными черты Маремухи, присущие ему как новому молодому герою.

Вместе со своей маленькой напарницей Светланой Величко показывает историю привлекательной комсомолки Гали артистка Т. Логинова. И Гале пришлось рано стать на путь борьбы. И в ее жизни между игрой и борьбой не было большого перерыва. Вот она помогает Васе и другим мальчикам скрыться от преследовавших «сыщиков». Это пока еще игра. Но вот предан Сергушин, арестована тетка Василия, и Галя бежит предупредить его самого, чтобы он не возвращался домой. Это уже борьба.

Символическая сцена: два огромных бандита стреляют по маленькой с тоненькими косичками девочке. Это старый безобразный мир хочет истребить ростки новой, прекрасной жизни.

Проходят годы. Где теперь они, эти два бандита, в каком бою срублены их головы острой шашкой буденновца? А вот и взрослая Галя. Обстрелянная и закаленная в боях юность и нежная лирическая натура слились в ее образе нераздельно. Актриса не показывает теперь движения в характере, но перед нами и не статический портрет: черты характера взрослой Гали постепенно раскрываются перед зрителями, ощущающими внутреннюю динамику образа. Когда возмущенная Галя срывает с пьяного Яшки

Тиктора комсомольский значок, она, в косынке и куртке, похожа на тех комсомолок двадцатых годов, которых мы запомнили по плакатам. Вот она, другая, вызывает у нас улыбку своими наивными рассуждениями о том, совместима ли любовь и лирика с борьбой за новый мир.

Замечателен эпизод, когда Василь требует, наконец, от нее решительного ответа и когда так неудачно для него заканчивается этот разговор. Выйдя с завода, они присаживаются на мостках; Галя, сняв один ботинок, начинает расшнуровывать другой. «Слушай, — обращается к ней Василий, — скажи прямо: не нравлюсь?.. А может, ты другого завела? Так ты скажи прямо! Может быть, ты... с другим... целовалась?..» Что происходит с Галей! Она удивлена, поражена, оскорблена, не находит слов для ответа. Что-то подняло ее с места — она так и ушла в одном ботинке, другой остался на мостках перед обескураженным Василем, и это вызывает у зрителей смех. Смешное помогает режиссерам рассказать о серьезном, ибо они хорошо понимают жизнь в ее сложных перипетиях и оттенках.

Важную функцию в фильме выполняет образ Яшки Тиктора. На примере жизни Яшки авторы подчеркивают, что бои были не только с непосредственными представителями старого мира, но и с теми, кто сохранил в себе его пережитки.

Высокомерное отношение к труду, стремление к легкой и «красивой» жизни связали Яшку с темными людьми, а враг, пытаясь уловить душу его, играет на отсталых чувствах рабочего парня и до поры до времени находит в нем опору. Сознание Тиктора проясняется медленно, и только обнаруженная им попытка Григоренко совершить диверсию на заводе раскрывает молодому рабочему глаза на все происходящее.

Роль Яшки Тиктора исполняет актер С. Гурзо. Он не новичок в кино. Будучи еще студентом ВГИК, Гурзо приобрел широкую популярность, исполнив роль Тюленина в фильме «Молодая гвардия». Роль эта, отличавшаяся четкостью внутренней задачи и тщательностью отделки, была одной из наибольших удач картины. Следующую большую роль — главного героя в «Смелых людях» — Гурзо сыграл в общем успешно, хотя и не обогатил ее новыми красками (да это, вероятно, и трудно было сделать молодому актеру; новая роль во многом была сходна с первой). Далее актер работал уже на добытом, тратя капитал своего блестящего дебюта. И вот мы встречаемся с ним в характерной роли Яшки Тиктора, где актер сумел показать себя с новой стороны: он обнаружил способность к перевоплощению. И все-таки полного успеха актер не добился. Но в этом вина прежде всего авторов сценария и режиссеров фильма.

Ясны начальная и конечная точки роли, но путь Яшки к прозрению (то есть главное для актера и для нас — развитие образа) не имел четких опорных пунктов, а потому у актера не было линии поведения.

В пивной Яшка встречает Григоренко, пришедшего из-за кордона. Яшка удивлен, он сурово спрашивает, где тот был, где «шлялся». Казалось бы, вопросы и особенно тон, которым они задаются, исключают возможность сближения этих людей. Но они тут же выпивают, чтоб «старое забылось, а новое процветало». Почему же сразу пропала непримиримость? Неясность сценарной мотивировки можно было бы исправить более точной интонацией, но режиссеры не помогли актеру найти ее.

Нет убедительной мотивировки и в другом эпизоде, когда Тиктор и Григоренко неожиданно снова встречаются — уже в другом городе. Котька снова заигрывает с Яшкой: «Гора с горой не сходится» и т. д. Яшка его обрывает, подозрительно заявляя: «Чудно что-то—другой раз встречаемся». Но тут же снова соглашается «отпраздновать» встречу. Новый эпизод не сдвигает роль с места, ибо актер застревает в плохо проработанном материале, не получает точной задачи.

Движение в образе начинается с эпизода воскресника. Рабочий парень почувствовал себя неловко в модной клетчатой кепочке, в белоснежной рубашке, когда кругом кипела работа. Подействовал и ехидный вопрос пожилого рабочего: «Ты не из бывших ли?» Тиктор с остервенением вонзает лопату в землю... Вскоре же наступает и финал — встреча с врагом, сбросившим с себя маску. Но от того, что не прочерчены ясно линии к этому финалу, мы не ощущаем закономерности его, и это вредит цельности и художественной убедительности образа.

Политически сильно и художественно убедительно решена в картине тема партии, ее

руководящей роли в революционном движении.

В решающие минуты жизни на помощь нашим юным героям приходит мудрая мысль, практический совет, личный пример коммуниста.

Большевик Сергушин, роль которого в фильме просто и убедительно сыграна Н. Крючковым, даже своей смертью воспитывает юных друзей, определяет выбор ими жизненного пути.

Новая полоса жизни молодых героев приносит им новые трудности. Начинается восстановительный период. Враг продолжает борьбу иными средствами: Печерица, пробравшийся на пост заведующего районным отделом народного образования, закрывает фабзавуч, где учится Манджура со своими друзьями. Манджура едет с жалобой в Киев. Происходит встреча комсомольца с секретарем ЦК Коммунистической партии Украины (артист Б. Бабочкин). То, что было для Манджуры частным, единичным случаем, секретарь ЦК сразу ставит во взаимосвязь со всей борьбой партии в тот период. Он дает политическую оценку словам Печерицы: «Не дадим закоптить голубое небо Подолии дымом заводов»,— и разъясняет Манджуре: «Подкоптим наше украинское небо, и от этого во всем мире только воздух свежей станет». Крупный партийный руководитель вооружает Манджуру далеко идущей программой: «Стать настоящим рабочим — значит стать хозяином жизни».

Секретарь не из тех, кто разбирается лишь «в общих» вопросах, он понимает суть дела, которым руководит. По детали, лежащей на столе, он устраивает «экзамен» будущему металлургу Манджуре и определяет его квалификацию: «пятый разряд». Зная дела, он понимает и людей, а это для партийного руководителя самое главное. Точно оценил секретарь Печерицу, с первого взгляда понял Манджуру. Секретарь разговаривает с ним мягко, но чувствуется, что он к людям строг и к молодежи не подделывается. Заметив фуражку на голове Василия, он вдруг прерывает разговор: «А ну, сними кепочку...»

В иных произведениях цельность таких образов чисто внешняя, схематичная, и напоминает цельность металлической конструкции. Нет и намека на схему в образе секретаря. Он — живой конкретный человек. Мы ловим на его лице, в походке какие-то признаки усталости от многолетней борьбы и работы. Но мы ощущаем и другое: в нем присутствует сила, смелость в принятии решений, способность выдержать легко и свободно любые тяготы жизни. И вот что интересно. Манджура почувствовал эту цельность натуры секретаря и ощутил потребность всего себя раскрыть перед ним, разрешить здесь все трудные вопросы своей жизни: неожиданно для самого себя он поверяет секретарю свой спор с Галей о любви.

Бабочкин так играет эпизод, что нам приоткрывается и вся жизнь этого мудрого и простого человека, в прошлом, наверное, рабочего, обогащенного опытом профессионального революционера, человека ленинской складки.

А вот образ Коломейца, хотя и вобрал в себя неизмеримо больший материал романа, но не достиг такой глубины. Этот персонаж решает сюжетные задачи, но сценаристы не наградили его характером. Лишь в отдельных сценах актеру Г. Гаю удалось передать какие-то живые человеческие черты. Коломеец проходит по всей картине, и поступки его благородны, но мы его забываем тотчас, как зажигается свет в зрительном зале.

Есть в фильме и очень бегло, буквально несколькими штрихами зарисованные характеры коммунистов. Вот Полевой (артист И. Кузнецов), который во время тревоги выстраивает вооруженных комсомольцев; он же посылает в Киев Манджуру добиваться отмены приказа о закрытии фабзавуча. Дважды в коротких сценах появляются и старый рабочий-коммунист Науменко (артист А. Вершинин). Мягко и тактично поправляет он комсомольское собрание, поверившее демагогическим раскаяниям Григоренко. На воскреснике Наумов едким вопросом заставляет взяться за работу Яшку Тиктора.

Все они — секретарь ЦК, Сергушин, Полевой, Науменко — как бы сливаются в обобщенный образ коммуниста, показывая, какие силы стоят за молодежью. В то же время молодые герои выступают в фильме людьми самостоятельными, их не водят за руку, не подсказывают на каждом шагу решения. И от этого еще более яркими и сильными выглядят и сами они, и те, кто их воспитал в духе коммунизма.

Тема партии получила в фильме глубокое развитие: путь героев к подвигу связан с рождением в них коммунистического сознания. Тема эта присутствует в самой художественной ткани произведения, даже в его музыкальном звучании, лейтмотивом которого стала песня «Наш паровоз летит вперед, в коммуне остановка». Песню эту мы знаем давно, но кажется, что она родилась именно здесь, среди наших героев, путь которых в будущее никто преградить не в силах.

Драматический конфликт, лежащий в основе фильма, требовал особой убедительности образа старого мира, с которым наши герои вступают в смертельное единоборство.

Художник совершает промах, когда рисует врагов слабыми, и к тому же рисует схематично. Ему кажется, что такой подход легко можно оправдать — все краски отдаются положительным героям, герой возвышается, а противник унижен. Но на деле получается иное: герой, повергающий картонного противника, неизбежно и сам теряет убедительность живого человека.

«Тревожная молодость» — это песня комсомолу, сражавшемуся в гражданскую войну и строившему первые советские заводы. Но комсомол в фильме силен потому, что во всей силе показан и враг, с которым он боролся, с которым боролось Советское государство. Авторы показали борьбу в ее сложнейших перипетиях, раскрывая неизбежность победы нового над старым.

Среди фигур врагов центральное место занимает Котька Григоренко. В романе он совершает более длительный переход от подростка — хвастливого, привыкшего первенствовать, эгоиста — к человеку, ставшему заклятым врагом нового строя. В картине этот переход более стремителен, хотя так же ясна логика этого перехода. Тут дело не в личных качествах — диалектика классовой борьбы привела Котьку в стан наших врагов, а личные его качества лишь ускоряли процесс его формирования как врага.

Роль Григоренко молодой актер Н. Рыбников исполнил талантливо: общие черты врага он передал через конкретные особенности персонажа. В ряде эпизодов актер, показывая замаскировавшегося врага, словно играет роль в роли (комсомольское собрание, все встречи с «друзьями» детства и т. д.). Обычно это трудно дается, но Рыбников выполнил такое задание профессионально. Актер предельно точен в передаче внутреннего состояния своего героя. Особенно удачен эпизод, когда Котьку разоблачают. Сколько оттенков чувств и мыслей промелькнуло на его лице! Вот отчаяние сменяется надеждой: «А что если ото всего отказываться? Печерецу он не знает, и вообще он ничего не знает...» Коломеец показывает улику. Теперь он все сваливает на Печерицу — тот во всем виноват. Вдруг с моря раздается гудок парохода «Балтимора» — значит, Печерица надул его, удрал один. «Дрянь!.. Дрянь!.. Бросил, предал... Сволочь!..» Эти слова актер произносит с полной мерой ненависти, отчаяния, злобы. И вдруг на лице Григоренко появляется злорадство: «За мной гнались, а Печерица-то тю-тю...»

Он смеется, смех переходит в рыдания, истерику, и он валится наземь. Только что мы видели пойманного хищника — изворотливого, злого, смертельно опасного. Теперь он, обезвреженный, духовно опустошенный, лежит у ног советских людей.

Отчетливо виден в фильме мир, стоящий за Григоренко. Вот толстое хищное животное — петлюровский сотник, роль которого исполнил А. Хвыля. Актер сделал сотника и смешным и страшным. Хорошо сыграна Хвылей гротесковая сцена, когда он, подстреленный, кричит среди стада блеющих баранов.

В исполнении Ю. Лавровского сложная роль сотника Печерицы превратилась в очень конкретный и в то же время типический, завершенный в своей отделке образ классового врага, убежденного в том, что все новое надо уничтожить, взорвать, стереть с лица земли...

Показанная в фильме непримиримая борьба двух миров поучительна, особенно для молодежи. Фильм воспитывает мужество: если перед тобой враг, говорит он, смело вступай в бой, ты всегда сильнее, ибо с тобой всегда историческая правда.

4

Сила воздействия «Тревожной молодости» в реалистическом изображении эпохи, в раскрытии процессов жизни и борьбы. Зритель сближается с борющимся героем и, увлеченный его идеями, вместе с ним приходит к победе. Авторы не выхватывают ге-

роев из своего времени, чтобы поместить на постамент. Нет, герои остаются в типических обстоятельствах, которые их породили и подготовили к подвигу. Только при таком изображении характера положительный герой и может выполнить возложенную на него функцию — подвигом своим подготовить подвиг других людей. Герои протягивают нам руку из своего времени, и мы принимаем как эстафету их героическое наследство. Так, отвечая требованиям социалистического реализма, авторы сумели не только истолковать жизнь верно, увидев ее в революционном развитии, но и оформить ее в цельную, завершенную художественную картину.

Историческая тема удалась постановщикам фильма Алову и Наумову потому, что они ее решили с позиций современности, а своему пониманию темы нашли правильное режиссерское выражение.

Молодые постановщики выступают в этой работе как поэты. Они не просто кинематографически пересказывают события сценария и жизни. Нет, они сочиняют действительность, как поэт сочиняет стихи, композитор — музыку. Именно благодаря образности, имеющей огромную силу обобщения, фильм воздействует на наши чувства и воображение. Зритель, как и в каждом подлинно поэтическом произведении, привлекается в соавторы, потому что образность всегда связана с подтекстом, требует размышлений и не сразу открывается во всем своем значении.

Даже второстепенные персонажи выписаны тщательно и представляют вместе с основными образами живую ткань жизни. Несколько раз в картине появляется вихрастый паренек. Сперва мы видим его у доменной печи, затем — на собрании, когда он задает поступающему в комсомол вопрос: «Как относишься к мировой революции?..» Этот молодой рабочий и есть новый хозяин жизни. Можно было бы взять его крупным планом, и тогда, вероятно, фильм о нем был бы не менее интересным. Вместе с другими подобными ему персонажами этот вихрастый паренек образует активный фон в общей картине жизни, и на этом фоне становятся крупнее основные герои, черты которых дополняются в лицах, окружающих их.

Можно многое рассказать и о других второстепенных персонажах — о Рогаль-Пионтковской, изображенной в сатирических тонах актрисой А. Пановой, и о двурушничающем поваре ресторана, и о смешном поваренке, которому так хочется чем-нибудь помочь советской власти.

Подробное изображение жизни требует от режиссеров умелого использования художественной детали, делающей полнее картину.

На вокзале прощается Манджура с Галей; вдруг чемодан Василия, стоящий около него на платформе, куда-то поплыл. Не прерывая разговора, Василий спокойно и даже небрежно подхватывает чемодан и ставит его на прежнее место. Эта деталь не только напоминает о беспризорщине, но и оттеняет черту характера Василия — невозмутимо относится он к похищению своих, возможно, единственных вещей, ибо ему, пролетарию, ничего не надо, все его богатство — мировая революция и вот она, Галя, стоящая перед ним.

Иногда деталь, выступая вместо целого, является стилистическим приемом. Вот на берегу драка — Василь ударяет верзилу-гимназиста, тот летит вниз, а в воду катится выхваченная укрупненным планом фуражка. Кинематографическая синекдоха — знак гимназиста — делает смешным персонаж, художественно обогащает действие.

В композиции картины режиссеры идут на решительное столкновение кусков разных настроений, разных тональностей. Они перемешивают не только лирическое и драматическое, но ставят рядом трагическое и смешное, достигая сильного воздействия на зрителя. На стенах башни, давая клятву Васе и Гале, ест землю маленький Петька Маремуха, отчего у него глаза медленно лезут на лоб. Мы смеемся. И сразу — сцена расстрела Сергушина, поднимающаяся до трагического пафоса. Сила художественного контраста помогает режиссерам выразить контрасты жизни.

В построении кадра режиссеры вместе с оператором А. Пищиковым находят лаконичные решения, прибегают к вертикальным и горизонтальным композициям, хорошо осваивают глубину кадра, удачно используют раккурс, световой эффект для более глубокого выявления смысла изображаемой ситуации.

...В трюме «Балтиморы» спасается от возмездия Печерица. Ему уже кажется, что он спасен, но вдруг люк открывается, и показываются вооруженные пограничники. Под-

нимая руки, Печерица отступает — в этот момент он снят оператором сверху, через решетку люка. С поднятыми руками он кажется зверем в клетке. Тут нет абстрактного символа — композиция оправдана конкретными обстоятельствами места действия, не назойлива. В то же время мы вместе с режиссерами уже поднялись над конкретным фактом, извлекли из него образный подтекст: перед нами зверь, загнанный в клетку, — борьба героев пришла к своему логическому справедливому концу.

Нельзя не отметить, что молодые режиссеры, словно радуясь возможности сполна использовать могучие средства кинематографа, иногда излишествуют в монтаже. В эпизоде появления петлюровцев динамичный монтаж иногда становится просто судорожным и тогда не подчеркивает внутреннего содержания кадра, а, наоборот, затемняет смысл его. Так, зритель не запоминает, что Сергушина ранит именно Печерица, и когда тот впоследствии появляется перед нами в форме петлюровского сотника, мы словно видим его впервые.

Тем не менее, это — частные недостатки, а в основном режиссерам удается правильно использовать монтаж. Они монтируют различные куски картины не только по чисто внешним композиционным признакам, но и по более глубоким и сложным ассоциативным связям.

Художественная смелость проявлена ими в монтаже финала. «Ненавижу!» — произносит отступающий вглубь трюма Печерица. И сразу в следующем кадре: «Люблю!» — кричит Манджура, обращаясь к крепости. Здесь легко было потерять чувство меры, впасть в схематизм, но такой монтажный стык как заключительный аккорд органически завершает картину о разном строе чувств, о непримиримой борьбе людей антагонистических классов. Сцена тем более убедительна, что «люблю» Манджуры переключается сразу на отношения его с Галей, стоящей здесь же рядом. Появляются Тиктор с Маремухой. Сверху, словно эхо, отвечают трое малышей, приглашая на стены крепости. «Мы теперь взрослые», — отвечают четверо друзей... И от того, что действие происходит именно около крепости, с которой связана биография героев, нам невольно становится грустно при воспоминании об их ушедшем детстве и в то же время мы торжествуем, что любовь победила зло, что пришло новое поколение, что жизнь неистребима в своем движении на пути «в коммуну».

Режиссеры много сумели взять от темы, ибо единство мысли, подчинение ей всего художественного строя произведения помогли им создать завершенную картину жизни.

Когда испытанного режиссера постигает удача, нам радостно: мастер создал еще одно хорошее произведение искусства. Когда же такой удачей является первая самостоятельная постановка, это уже праздник, ибо чем больше придет в кино талантливой молодежи, тем увереннее мы сможем смотреть в будущее нашего искусства.

ЛИТЕРАТУРНЫЙ СЦЕНАРИЙ

Евгений ГАБРИЛОВИЧ
Михаил РОММ

УБИЙСТВО НА УЛИЦЕ ДАНТЕ

Еще до вступительных титров на экране возникает надпись:

1870

По проселочной дороге Франции проходит отряд прусских солдат. Они идут, бородатые, в узких брюках, в коротких мундирах. Длинные ружья болтаются за их плечами.

Диктор. Тысяча восемьсот семидесятый год. Прусская армия Бисмарка вторглась во Францию, захватила половину страны, осадила Париж. Сотни тысяч французов погибли в этой войне, защищая свою землю.

Бой во французской деревушке. Пробегают прусские солдаты. Горит сарай, мечутся куры, лошади, овцы.

Цепь пруссаков в касках идет с ружьями наперевес по несжатому полю, топча пшеницу. Впереди офицер с усами, в глазу монокль. В руках у него стек.

И снова появляется надпись:

1914

Изрытая окопами, траншеями, истерзанная снарядами, изуродованная колючей проволокой земля Франции. Какое-то странное облако надвигается из глубины.

Диктор. Прошло сорок четыре года. Германские армии Вильгельма Второго снова вторглись во Францию, дошли до Парижа. Миллионы французов погибли, разорванные снарядами, задушенные газами, сожженные огнеметами.

Странное облако все ближе и ближе. Газы! Из щелей и укрытий выскакивают французские солдаты. Они бегут, задыхаясь, зажимая рты платками.

Облако настигает их.

Новая надпись:

1940

Развалины города. Ни души. Дым, щебень, торчащие трубы, проломленные стены.

Диктор. Прошло еще двадцать шесть лет. С невиданной дотоле силой в третий раз германская военная машина обрушилась на Францию. На этот раз Париж был взят. Города Франции лежали в развалинах.

По мертвому городу проходит группа эсэсовцев, стреляя из автоматов в трупы людей, в кирпичи, в зияющие отверстия окон, в дымящиеся обломки. Никто не отвечает им. Они расстреливают стены, землю, воздух.

И еще одна надпись:

1955

Париж. Бурлит толпа около Палаты депутатов.

Диктор. Минуло всего десять лет со дня окончания этой войны, и люди, живущие войной и делающие войну, снова заставили Францию согласиться на восстановление германской военной машины — чудовищной машины, которая трижды на протяжении одной человеческой жизни топтала и жгла землю Франции.

Кулуары Палаты. Группы спорящих. Взволнованная жестикуляция. Пробегают журналисты, проходят депутаты; их осаждают со всех сторон. Вспыхивают лампочки фоторепортеров.

В зале заседаний в обстановке неслыханного возбуждения идет голосование. Голосуют «за», голосуют «против».

Диктор. Весь мир с тревогой следил за исходом голосования. Оно продолжалось всю ночь... В эту ночь мы вспомнили историю, которая произошла десять лет назад. Вот она!..

Только теперь во весь экран появляется название фильма:

УБИЙСТВО НА УЛИЦЕ ДАНТЕ

Улица провинциального французского городка. Следы бомбежки, кое-где выбиты стекла, но мостовая уже чисто прибрана. Горит одинокий фонарь. Медленно проходит полицейский. Тишина.

Диктор. Полгода назад рухнула гитлеровская империя. Через этот городок прошли американские войска, над мэрией взвился трехцветный флаг республики, вновь появился на перекрестке полицейский-француз, и люди уже стали забывать о войне.

Несколько выстрелов один за другим.

Полицейский насторожился, вглядывается в темную, пустую уличку.

Три молодых человека быстро идут из темноты мимо разрушенного дома.

Полицейский нерешительно направляется к ним. Они одновременно приподнимают шляпы.

— Добрый вечер, сержант! Где-то стреляют. Кажется, в том доме.

Молодые люди проходят. Двое из них слегка поддерживают под руки третьего, идущего в середине. Один из них запевает патриотическую песню. Шаги и веселые голоса смолкают вдали.

Полицейский направляется к дому, на который ему указали.

Он поднимается по лестнице.

Входит в пустую столовую. Горит висячая лампа. Остатки ужина на столе. Никого. Тишина. Двери открыты.

— Есть здесь кто-нибудь? — громко спрашивает полицейский.

Тишина.

Полицейский проходит в соседнюю комнату.

Женщина лежит на полу. Струйка крови.

Полицейский наклоняется к ней. Стон.

(Наплыв.)

Больница. Белые стены, белый свет. Врач и сиделка склонились над женщиной.

Она немолода. Волосы уже тронуты сединой.

В палату входит пожилой господин с портфелем.

Врач встает.

— Больная требовала следователя, сударь. Ее нашли час назад в пустой квартире, здесь недалеко, за углом, на улице Данте, двадцать шесть. Три пулевых ранения. Она хочет дать показания... — Он наклоняется к женщине. — Это следователь, мадам!

Женщина медленно открывает глаза, облизывает губы.

— Сколько мне осталось жить, доктор?

— Вы будете жить.

— Постарайтесь, чтобы я смогла договорить до конца.

— Камфору! — приказывает врач сиделке.

Женщина глядит в глаза следователю.

— Записывайте. Я буду говорить долго... Сколько смогу. Ну, давайте вашу камфору...

Она протягивает руку. Врач делает укол.

— Меня зовут Катрин Лантье, по сцене Мадлен Тибо...

Врач поднимает голову.

— Вы Мадлен Тибо?

— Да, я Мадлен Тибо. Много лет я гастролировала по всему миру с импрессарио и сыном. Моему мальчику был год, потом десять лет, потом восемнадцать лет. Он очень красивый... Он жив. Его зовут Шарль, запомните это... Пять лет назад я наконец вернулась во Францию. Война уже началась, но никто не боялся ее.

(Наплыв.)

Распахивается дверь в большой дорогой номер гостиницы. Входит Мадлен Тибо с сыном. Ей около сорока лет. Сын — здоровый, красивый юноша; его лицо лишь недавно тронуто бритвой.

Вслед за ними двое коридорных вносят тяжелые чемоданы, сплошь заклеенные ярлыками с названиями гостиниц разных городов мира.

Мадлен весела, возбуждена. Она быстро проходит к окну и распахивает его. Потоки солнечного света врываются в комнату, ветер шевелит легкие шелковые занавески. Мадлен высовывается в окно.

Перед ней большой город. Горячее вечернее солнце. Над витринами магазинов и кафе опущены полосатые тенты. Сплошной поток машин и пешеходов.

Мадлен жадно глядит на город, который шумит там, внизу.

М а д л е н. Трудно поверить, что идет война. Правда, Шарль?

П о ж и л о й к о р и д о р н ы й. Разве это война, мадам? Вот уже полгода, как объявили войну, но немцы не трогаются с места. Да и мы тоже.

Молодой коридорный. У нас здесь прозвали эту войну смешной.

Пожилой коридорный. Поверьте, мадам, Гитлер не осмелится всерьез напасть на Францию.

Мадлен *(отворачиваясь от окна)*. Вы думаете?

Пожилой коридорный. Все так говорят. Ему нужен не Запад, а Восток. *(Получает от Шарля на чай и идет к выходу. У двери задерживается.)* Это противогазы, мадам. Все-таки — война!

На столике у двери — два противогаза.

Мадлен *(не отрываясь от окна)*. Честное слово, это красивый город!

Шарль. Пожалуй. Похоже на Мельбурн.

Мадлен. Ты рад, что попал на родину, Чарли?

Шарль. Моя родина в любом городе, куда мы приезжаем: повсюду я прежде всего вижу афиши: «Мадлен Тибо». Имя моей матери.

Мадлен *(сияющими глазами глядя на сына)*. Да, афиши всегда идут впереди.

В номер входит высокий, сухопарый человек. Ему можно дать и сорок и пятьдесят лет. Это импрессарио Грин. Модные усы, в руках трость. Оглядывает номер, замечает противогазы, трогает их тростью, пожимает плечами.

Шарль. Вот и здесь, смотри! Видишь? «Мадлен Тибо» — вот на том кафе...

Мадлен. Боже мой! Ведь в этом кафе я когда-то выступала! Помните, Грин?

Грин ворчит что-то.

Мадлен. Я получала ужин за выступление...

Шарль. Только ужин? Бедная мама!

Мадлен. Боюсь, Чарли, что тогда я не стоила большего. Я хочу сегодня пообедать в этом кафе. Мне интересно, изменилось ли меню за восемнадцать лет. Вы тоже пойдете с нами, Грин.

Грин. Я не сентиментален, мадам. Кроме того, к семи часам вы должны быть в театре.

Мадлен. Жаль...

Грин. Можно пойти завтра.

Мадлен. Завтра будет уже скучно.

Шарль *(сердито)*. Неужели, Грин, вы не можете хоть раз устроить так, чтобы у мамы был день отдыха по приезде?

Грин. Подрастешь и узнаешь, что человек отдыхает только тогда, когда у него плохи дела. Приготовьте улыбку, мадам, сейчас появятся репортеры...

Он не успевает договорить, как дверь раскрывается и действительно показывается фоторепортер.

Мадлен поворачивается, сверкая улыбкой.

Вспышка магния. Щелкание фотокамеры.

Сцена театра. Декорация, изображающая кафе. Мадлен, напевая, медленно проходит между столиками.

Идет какая-то трагикомедия — один из боевиков в репертуаре Мадлен Тибо. Она в рыжем парике и странном платье. Пошатываясь, актриса вглядывается в лица сидящих за столиками, словно ищет кого-то.

В ложе, выходящей сбоку на самую сцену, сидит Шарль. Он, не отрываясь, с восхищением следит за игрой матери. За его стулом, опершись на спинку, стоит Грин.

Театральная уборная. Глухо доносятся аплодисменты. Тощий немолодой парикмахер, насвистывая, завивает парик. Толстая камеристка с могучими бедрами торопливо готовит платье к следующему акту.

Вбегает Мадлен, на ходу расстегивая платье.

Мадлен. Ну, как я играла?

Камеристка *(очень экспансивно)*. Ах, мадам! *(Скрывается вместе с Мадлен за ширмой, помогает ей снять платье.)* Это — как землетрясение!

Мадлен. Правда?

Из-за ширмы видны только их головы. В гриме Мадлен кажется совсем молодой.

Парикмахер *(непринужденно подходя к ширме)*. Это было изумительно, мадам!

Камеристка. Не верьте ему, мадам. Он сидел в буфете и ничего не видел!

Мадлен. Ну что же, тем лучше! Когда хвалят люди, которые не видели, — это уже слава. *(Бросает парикмахеру снятый парик.)* Верно?

Парикмахер. Как правила уличного движения, мадам.

Входят Шарль и Грин. Мадлен появляется из-за ширмы уже в другом, не менее эксцентричном платье. Она возбуждена. Резкие движения. Неожиданные повороты.

Мадлен. Ну, как я играла?

Шарль. Зачем ты спрашиваешь, мама? *(Целует ей руку.)* Они отбили себе все ладони.

Грин вяло аплодирует кончиками пальцев.

Мадлен *(Грину)*. А вы, как всегда, недовольны? Где мой портсигар?

Грин *(протягивая свой портсигар)*. Я считаю успех средним. В Чикаго вас принимали лучше. *(Щелкает зажигалкой.)*

Мадлен *(закуривая)*. Всегда принимают лучше вчера, чем сегодня. *(Ходит по комнате. Камеристка бегает за ней, застегивая крючки, оправляя складки ее платья.)*

Грин. Но вы не считаете, что в день вашего возвращения на родину они могли бы поломать от восторга хотя бы пару стульев? Хотя бы из вежливости?

Мадлен. Что вы! Это такой бережливый народ! Нет, все идет хорошо! *(Вдруг останавливается около сына.)* Почему у тебя мокрый лоб? Ты устал? Может быть, пойдешь в гостиницу?

Шарль. Ну, нет. Я досмотрю до конца.

Мадлен *(с внезапным беспокойством)*. Слушайте, Грин, мне вдруг пришло в голову: его не могут взять в армию?

Шарль. А разве я французский подданный, мама?

Мадлен. Ну конечно. Ты француз, Шарль!

Парикмахер. Не беспокойтесь, мадам. Гитлер не станет всерьез воевать с Францией. С нами Англия и Америка. Кроме того, ему нужен не Запад, а Восток. *(Надевает на Мадлен парик.)*

Мадлен. Вы думаете? *(Порывисто поворачивает сына и становится рядом с ним.)* Он похож на меня?

Парикмахер *(вежливо)*. Как кролик на зайца, мадам.

Камеристка *(вся тает от умиления)*. Как две маленькие мышки, мадам!

Грин. Он совсем не похож на вас. Ничего общего.

Мадлен *(с огромной нежностью)*. Это мой сын! Посмотрите, какой у меня большой сын! *(Камеристке.)* В него можно влюбиться, правда?

Камеристка. Мгновенно, мадам! Это — как удар молнии.

Мадлен. Нет, он любит только меня! *(Снова ходит по комнате.)* Вот поклонник, который не изменит мне никогда!

Грин. Нет, мадам, я вернее. Я зарабатываю на вас деньги.

Мадлен не успевает ответить — входит вялый и равнодушный помощник режиссера.

Помощник режиссера. На сцену. *(Уходит, даже не оглянувшись.)*

Мадлен. Бегу! *(Грину.)* Посмотрите, все в порядке?

Шарль. Револьвер! Мама, не забудь револьвер!

Камеристка подает револьвер.

Мадлен подходит к зеркалу, быстро, почти небрежно проверяет парик, грим, трогает ресницы, бросает папиросу, одним движением пальца поправляет губы. Все это в несколько секунд.

Грин. Если в этом акте не будет сломано хотя бы пять стульев, я считаю, что вы провалились.

Мадлен. Постараюсь, Грин! *(Стремительно выходит.)*

Грин *(вслед)*. Хотя бы два стула!.. Идем, Шарль!

Шарль *(холодно)*. Подождите, Грин.

Грин, подняв брови, смотрит на Шарля. Парикмахер и камеристка выходят вслед за Мадлен. Дверь закрывается.

Шарль. Почему вы всегда говорите маме гадости? Даже в антракте. Мне это неприятно.

Грин *(после паузы)*. Когда ты был вот таким *(показывает сантиметров двадцать от пола)*, а твоя мама вот такой *(показывает метр от пола)*, я был вот таким *(показывает два метра от пола)*. Я нашел твою маму в дрянном кафе, где она пела шансонетки. И плохо пела! И все-таки я угадал в ней Мадлен Тибо и вывел ее на дорогу. Кстати, игрушки тебе покупал тоже я. И если не было денег, то голодали мы втроем. Идем смотреть твою маму.

Шарль *(упрямо)*. Постойте. И все-таки мне неприятно, когда вы говорите маме гадости. Я прошу вас прекратить это.

Доносятся далекие аплодисменты.

Грин *(тревожно прислушиваясь)*. Очень мало аплодисментов!.. Ты груб. И этим ты похож на твоего отца.

Шарль. Вы хотите сказать, что я такой же прохвост?

Грин. Он не прохвост.

Шарль. Он бросил мою мать, когда мне не было года!

Грин. Подрастешь и увидишь, что таких, как он, женщины любят всю жизнь. Тебя тоже будут любить женщины. *(Прислушивается.)* Идем туда, там что-то не так! Брось папиросу!

Шарль. Честное слово, я посоветую маме найти другого импрессарио.

Пораженный Грин резко оборачивается, но не успевает ответить: дверь распахивается, врывается помощник режиссера. На этот раз он задыхается от волнения.

Грин. Что там случилось?

Помощник режиссера. Они идут!

Грин. Кто?

Помощник режиссера. Немцы! Только что передано по радио. Они прорвали фронт. Завтра могут быть здесь. Даже раньше! *(Вдруг садится на стул.)* Дать занавес?

Грин. Подождите! Шарль, беги мигом в гостиницу, бери багаж, зайди и в мой номер — вот ключ, возьми мой чемодан, погрузи все в машину и обратно сюда!.. Бегом! Кстати, по дороге можешь поискать другого импрессарио. *(Помощнику режиссера.)* Идите за мной!

Грин спокойно входит в ложу и, не садясь, опирается на барьер ложи у самой сцены. Оглядывает зал.

В зале движение. Темные, согнувшиеся фигуры торопливо, на цыпочках прокрадываются к выходным дверям. В ложах встают дамы, накидывают меха, поспешно собирают бинокли, апельсины, цветы и начатые плитки шоколада. Мадлен, ничего не подозревая, ведет сцену.

Мадлен. Ты лжешь!

Партнер *(беспокойно оглядываясь)*. Клянусь, я люблю только тебя!

Мадлен стремительно подбегает к партнеру, хватает его за руку.

Партнер *(торопливо, шепотом)*. Немцы, мадам, немцы, немцы...

Мадлен *(не понимая)*. Если ты любишь только меня, то убей ее!

Партнер *(шепотом)*. Ради бога, поглядите в зал, мадам...

Мадлен *(все еще не понимая)*. Вот револьвер! *(Протягивает партнеру револьвер и одновременно, повинуясь его отчаянным знакам, бросает взгляд в зал. Замирает от изумления.)*

Партнер *(произносит слова роли)*. Черт возьми, ну и баба!

В зале откровенное бегство. Давка у всех дверей. Только кое-где застыли неподвижные мужские фигуры с приготовленными для аплодисментов руками.

Мадлен *(пристально вглядываясь в зал)*. Ничего не понимаю! Что происходит?..

Небрежно направляется через всю сцену к боковой ложе с таким видом, точно это полагается по ходу пьесы.

Мадлен *(у боковой ложи, гневно, Грину)*. Что здесь происходит?

Грин. Спокойно! Сюда идут немцы. Немедленно кончайте спектакль. Только спокойно.

Мадлен *(вся еще во власти сцены)*. Какие немцы?

Грин. Те самые немцы, которым нужен не Запад, а Восток, как все утверждали.

Мадлен оглядывает зал. Он быстро пустеет. Топот ног и гул голосов.

Мадлен *(наконец поняв)*. Ах, немцы!.. Но в зале еще сидят люди! Нельзя кончать спектакль. Это неприлично.

Грин. Сидят те, которым заплачено за аплодисменты. Я нанял их для первого спектакля.

Мадлен. Но я вижу вот у этого на глазах слезы!

Грин. Я нанял очень добросовестных людей. *(Перешагивает через барьер ложи на сцену и обращается к залу.)* Господа, вы свободны!

Грохот кресел. Сидящие дружно вскакивают и стремительно бросаются к выходным дверям.

Мадлен грустно смотрит вслед убегающим. Суфлер вылезает из своей будки. Оркестранты бросают инструменты.

Грин. Идем, машина уже внизу!

Мадлен. Какой необычный финал!.. И все-таки на глазах у него были настоящие слезы! Я утверждаю!

Грин. Были! Согласен! Идем!

Мадлен. И все-таки был огромный успех! И все-таки были сломаны стулья!

В пустом зале действительно в беспорядке валяются опрокинутые стулья.

А в уборной, у окна, стоит толстая камеристка с приготовленным платьем и шляпой и смотрит на ночную улицу.

По этой улице мимо театра несется сплошной поток машин, повозок, велосипедов, пешеходов. Все это катится в одном направлении. Узлы, чемоданы, портпледы...

На этом кадре слышен голос рассказывающей Мадлен Тибо:

— Мы бросились на юг... Вся страна бежала на юг. Мы поехали сюда, в Сибур...

(Наплыв.)

Больница. Следователь и Мадлен. Врача уже нет.

Мадлен продолжает свой рассказ.

М а д л е н *(говорит спокойно, пожалуй, невыразительно)*. Запомните, это важно: у меня был муж. Он бросил меня много лет тому назад. Он жил здесь, в Сибуре, недалеко, за углом...

С л е д о в а т е л ь. На улице Данте, двадцать шесть?

М а д л е н. Да, в той квартире, где меня сегодня нашли. Тогда я не знала его адреса. Я знала только название города: Сибур...

(Наплыв.)

Г о л о с М а д л е н. Мы думали доехать сюда за день, а ехали трое суток...

Дорога, насколько хватает глаз, запружена беженцами. Люди бредут, сгибаясь под тяжестью узлов и чемоданов, катят детские колясочки и тележки, нагруженные домашним скарбом. На велосипедах сидят дети или болтаются узлы и клетки с птичками.

Г о л о с М а д л е н. Мы ползли со скоростью пешеходов. Иначе было нельзя. У нас кончился бензин, когда до Сибура оставалось всего двадцать пять километров...

Среди сплошного потока беженцев медленно движутся автомобили, повозки, экипажи. Тут роскошные машины миллионеров и потрепанные таксомоторы, дроги из погребального бюро и мощные грузовики, пожарные машины с лестницами и загородные кабриолеты. Гул голосов, гудки и ругань сливаются в однообразный шум. Разбитые машины и исковерканные велосипеды валяются в канавах по обе стороны дороги.

Сквозь шум постепенно начинает слышаться голос, настойчиво выкрикивающий:

— Двадцать американских долларов за литр бензина! Двадцать долларов за литр бензина!

У обочины дороги стоит синий бюик. В бюике Грин и Мадлен.

Г р и н. Я даю двадцать долларов за литр бензина!.. Эй, шофер! Двадцать американских долларов! Вы, там, на грузовике!

М а д л е н. Вот идет Чарли.

Г р и н. Восемьдесят долларов за полную заправку! Отвечайте, черт возьми!

М а д л е н. Перестаньте кричать! Я говорю, идет Чарли!

Г р и н *(резко)*. Не мешайте, я делаю дело! Шарль ничего не достал, это известно заранее.

М а д л е н. Боже мой, вы раздражительны, как старая дева!

Г р и н. Я и есть старая дева. Очень старая и очень умная дева. Шарль, что у тебя?

К машине подходит Шарль с ведром в руках.

Ш а р л ь *(уныло)*. Ни в одной колонке бензина нет. В деревне кур нет, яиц нет, молока нет, хлеба не продают. Тележку не достал.

Г р и н. Монолог провинциального трагика.

М а д л е н. Притом с отвратительным текстом.

Г р и н. Эй, погребальные дроги! Бензина нет?

Ш а р л ь. Как вы можете острить в такую минуту!

М а д л е н. Чем хуже минута, тем легче острить, Чарли!

Ш а р л ь. Ты прелесть, мама!

Мадлен. Я предлагаю идти пешком.

Грин *(саркастически оглядывая ее и вновь высовываясь в окошко)*. Тридцать долларов за литр бензина!

Шарль. Я пойду в город один и достану бензина.

Мадлен. Ты не пойдешь один!

Шарль. Дай мне адрес этого... отца.

Мадлен. Он живет где-то около улицы Данте и всегда торчит в самом шумном кафе. Но как ты пойдешь один?

Шарль. Хорошо. Я пошел. *(Целует мать в лицо и в руку, захлопывает дверцу машины.)*

Мадлен *(кричит ему вслед)*. Когда ты вернешься по крайней мере?

Голос Шарля *(сквозь гул)*. Сегодня ночью!

Мадлен. Это ужасно, что он пошел совсем один!

Грин. Три миллиона человек идут этой же дорогой.

Голос Мадлен. Спустилась ночь. Люди шли и шли мимо...

Ночь. Тот же гул бредущей толпы, гудки машин, брань. Мадлен и Грин все еще сидят в своем бюике. Они не спят. Мадлен мастерит цветок из обрывка синей материи. Иногда, сверкая фарами, с грохотом проползает темная громада грузовика.

Голос Мадлен. И никто не продавал бензина. Грин охрип и перестал кричать. А Шарля все не было. Я сходила с ума от страха за него...

Мадлен *(очень спокойно, Грину)*. Сейчас будет кончен цветок. Подарить вам его?

Грин. Опять синий цветок. Почему всегда синий?

Мадлен. Счастливый цвет.

Грин. Недостоверно. Мы сидим в синей машине без бензина.

В окошке появляется голова какого-то шофера.

Шофер. Бензина нет? Сто долларов литр!

Грин. Идите к черту!

Шофер. Вы раздражительны, как старый индюк. Поберегите вашу печень для немцев. *(Исчезает.)*

Мадлен. Я беспокоюсь за Шарля. Мы досидимся до того, что сюда придут немцы.

Грин. Ну что же, у них, вероятно, легче достать бензин.

Мадлен. О, эти вечные остроты! Скажите, хоть на грош у вас найдется патриотизма?

Грин. Нет. Как и у вас, мадам.

В окне машины появляется голова небритого парня.

Парень. Недурно устроились. Номера у вас не сдаются?

Мадлен. Залезайте. Только вымойте уши и перемените воротничок.

Парень *(с завистью)*. Такой тощий пес и с такой болонкой! И так устроились! *(Исчезает.)*

Грин *(высовываясь, вслед парню)*. Вы не знаете — немцы далеко?

Голос парня. В Кортонэ!

Грин. Тридцать два километра отсюда. Ну, посмотрим, поможет ли нам ваш синий цветок.

Мадлен. Я очень беспокоюсь за Шарля. Цветок готов. Почему вы думаете, что я не патриотка? *(Вставляет цветок в петлицу.)*

Грин. Мы с вами одного поля ягоды. Мы желчны и самовлюбленны.

В окно заглядывает усатый человек в кожаном пальто.

Усатый человек. Бензина нет?

Грин. Есть бензин!

Усатый человек. Сколько?

Мадлен. На одну дамскую зажигалку.

Усатый человек. Рушится мир, а они острят! Чтоб вы сдохли! Из-за таких вот остряков погибает страна. *(Исчезает.)*

Грин. Да, мы желчны и самовлюбленны. Это от кулис, запаха бензина и разных сортов табака. Во всех странах мира мы курим разные табаки. У нас нет родины... Что это?

Издалека возникает какой-то новый, стремительно нарастающий гул. Он приближается с чудовищной быстротой. Раздаются вопли, топот бегущих ног, треск, потом все тонет в оглушительном реве. Мимо машины проносятся, сверкая фарами, какие-то чудовищные громады. И сразу наступает тишина.

Мадлен. Что это?

Грин. Немцы!..

Снова возникает нарастающий грохот.

Мадлен. Боже мой! Шарль!

Грин. Не беспокойтесь. Он спит сейчас в синей комнате, под синим одеялом, около ведра с бензином.

Оглушительный рев. Вновь проносятся темные чудовища.

Мадлен *(резко)*. Может быть, действительно пора перестать острить?

Грин *(бледный)*. Попробуем.

Нарастающий рев.

(Затемнение.)

Голос Мадлен. К утру Грину удалось обменять нашу машину на ручную тележку... Шарль не пришел. Мы решили идти ему навстречу.

Утро. Пустынная дорога. Ни души. Опрокинутые машины, разбитые велосипеды. Грин, уже выгрузивший чемоданы на землю, торгуется со стариком фермером.

Фермер *(цепко держась за свою тележку)*. Я повторяю: тысячу франков приплаты, иначе сделка не состоится.

Грин. Но это бюик сорокового года!

Фермер *(с тупым упрямством)*. Тысячу франков приплаты, если вам нужна тележка.

Грин. Мы оставляем вам ковер, мех, куклу для счастья.

Фермер. И тысячу франков приплаты.

Грин. Убейте меня, я не патриот, мадам! *(Фермеру.)* Хорошо, черт с тобой! Я посинел от этой торговли.

Фермер *(спокойно)*. Это к счастью, сударь. Синий цвет приносит счастье.

Мадлен. Великолепно сказано, Грин! Правда?

(Затемнение.)

Голос Мадлен. Мы шли до Сибура шесть часов. В городе уже были немцы. Мы оставили вещи в каком-то кафе и пошли искать Шарля. Но мы не нашли его.

Мадлен и Грин стоят около витрины какого-то магазина. Оба устали. Они не знают, куда идти.

Какой-то пожилой горожанин, приподнимая шляпу, интимно обращается к Грину:

— Простите, сударь, мне очень знакомо лицо этой дамы...

Грин вяло отвечает:

— Это Мадлен Тибо.

— Мадлен Тибо?! Благодарю вас!.. Мадлен Тибо...

Старичок отходит. Он шепчет это имя другому зеваке.

Подходят еще двое.

— Мадлен Тибо, — шепчет старик.

Из магазина выходит офицер-эсэсовец со свастикой на рукаве. Мадлен оказывается на его пути. Офицер останавливается, надменно оглядывает Мадлен с ног до головы и стеком отстраняет ее.

Ни секунды не размышляя, Мадлен закатывает ему пощечину.

Раздаются смех и аплодисменты.

Мадлен, отвесив поклон аплодирующим, спокойно отходит.

Офицер так же спокойно расстегивает кобуру, вынимает револьвер. К нему бросаются два-три человека.

— Что вы делаете?! Это Мадлен Тибо! Это сама Мадлен Тибо!

— Назад! — командует офицер.

Он поднимает револьвер, но Грин ударяет его по руке.

Револьвер падает.

Грин бросается к Мадлен. Они бегут. Раздается выстрел.

Какой-то человек втаскивает их в подворотню.

Двор.

Они бегут уже втроем в глубину двора. Спаситель Мадлен и Грина — грузный мужчина лет пятидесяти — бежит последним.

(Наплыв.)

Дощечка на стене дома: «Улица Данте, 26».

Голос Мадлен. Этот человек провел нас переулками и дворами к себе домой. Это был мой муж, которого я не видела восемнадцать лет.

Дом № 26 по улице Данте.

Все трое поднимаются по знакомой лестнице. (Мы видели эту лестницу в самом начале картины: по ней поднимался полицейский, услышавший выстрел.)

Мадлен, ее муж и Грин входят в столовую. (Здесь в начале картины стояли остатки ужина на столе и полицейский громко спрашивал: есть ли здесь кто-нибудь?)

Втроем они входят в соседнюю комнату. (Здесь была найдена Мадлен Тибо.)

Беглецы запыхались, устали.

Мадлен обеими руками опирается на стол.

Грин *(с размаху опускаясь в кресло)*. Простите, мадам, не могу. Это не для моей подагры.

Муж, молча отдуваясь, вытирает платком багровую мокрую лысину.

Мадлен *(мужу)*. Когда у тебя был Шарль? *(Снимает шляпу.)*

Муж. Ночью. Он ушел с бензином. Где ваш багаж? *(Он еще не отдышался.)*

Грин. В большом кафе за углом.

Мадлен. Я проклинаю этот багаж! Я не мать! *(Мужу.)* Дай папиросу. Как я могла отпустить Шарля!

Муж. Пустяки. Он увидит, что машины нет, и вернется сюда.

Мадлен *(с неожиданным коротким смешком)*. А у меня был шумный успех на улице! Мне даже аплодировали. *(Жадно затягивается.)*

Муж что-то мычит.

Мадлен. О чем ты говорил с Шарлем?

Муж. Ни о чем. Он битый час пел тебе дифирамбы, потом налил ведро бензина и ушел.

Мадлен. Он очень красивый, правда? Странно, что это твой сын.

М у ж *(Грину)*. Может быть, вам угодно умыться с дороги?

Г р и н. Если вы хотите поговорить — пожалуйста. *(Непринужденно уходит.)*

Мадлен, выжидая, курит. Муж обращается к ней:

— Это твой любовник?

— Это мой импрессарио.

— Но он твой любовник?

— Нет.

— Верю. Ты не умела раньше лгать. Впрочем, прошло восемнадцать лет, и ты могла научиться.

— Я не научилась. Хотя очень старалась.

— Ты всегда была туповата. Как ты жила эти годы?

— Лучше, чем с тобой.

— Любила ли кого-нибудь?

— Да.

— Красивый парень?

— Нет.

— Можно поинтересоваться, кто это?

— Ты.

Пауза. Мадлен ходит по комнате, курит, осматривает стены. Муж исподлобья следит за ней.

— Это серьезно?

— Женщина, которой нет сорока, никогда не говорит совсем серьезно.

— Но тебе сорок.

— В данном случае мне нет сорока. Дай еще папиросу.

Она прикуривает вторую папиросу от первой.

Входит улыбающийся Грин.

— Голубая вода, желтое мыло, синее полотенце — это к счастью, мадам?

Мадлен улыбается.

— Грин, может быть, вы будете так любезны и сходите за чемоданами?

— Если вам нужно поговорить — пожалуйста!

Грин уходит еще более непринужденно.

Мадлен подходит к мужу.

— Как он тебе понравился?

— Такая же дрянь, как и все другие.

— Он лучше нас с тобой.

— Возможно. Значит, мы еще бóльшая дрянь.

Пауза. Мадлен курит, искоса разглядывая мужа.

— Как ты жил эти годы?

— Тебе не о чем со мной говорить?

— И все-таки, как ты жил?

— Не хуже других. Я пишу философские статьи.

— Зачем?

— Как всякий неудачник.

— А ты неудачник?

— Конечно! Я был неудачным студентом, потом плохим солдатом в ту войну, потом паршивым актером, потом я неудачно женился...

— Благодарю!

— Потом я стал богаче и глупее. Так как я стал богаче, я сделался редактором газеты, а так как я стал глупее, — я пишу философские статьи... Зачем ты затеяла скандал с этим эсэсовцем?

— Мне стало противно.

— Уже?

— Я насмотрелась на них на улицах, в магазинах и повсюду.

— Ну?

— Это чудовищно! Я ненавижу их.

— За что? Дура! Ты ударила этого эсэсовца, как ребенок бьет стул, о который он ушибся. Это не человек, это вещь, она продается и покупается. Вещь нельзя ненавидеть. Можно ненавидеть того, кто ее купил и пустил в ход.

— Ты говоришь о Гитлере?

— Нет. Гитлер — это тоже вещь. Только немного более дорогая по прейскуранту.

— Не понимаю.

— Естественно!

— Я знаю одно: они здесь, во Франции, и это чудовищно!

— Боже мой, двадцать пять лет мы сами готовили их приход. Четверть века наши министры и генералы готовили ваксу и щетки, чтобы почистить им сапоги. А сейчас, когда это свершилось, вы кричите: «Ужас! Нашествие! Коричневая чума!» А я говорю: отлично! Это лопнул нарыв. Пусть течет гной! В третий раз за семьдесят лет они приходят сюда, и у меня нет ни малейшей надежды, что твоя Франция станет умнее и после третьего урока.

— Они не продержатся и двух месяцев.

— Они продержатся два поколения, дура! Это хитрые бестии. Они знают, каким крючком зацепить человека. Вы все поете: «Человек добр! Человечество идет к совершенству!» А они знают: человек — сволочь! Он всасывает подлость с молоком матери. В каждом мальчишке сидит убийца, расхититель, вор. Они говорят: «Бей, жги, вешай!» И люди бегут за ними, высунув языки от радости.

Мадлен *(очень серьезно)*. Если бы Шарль был здесь, он не посчитался бы с тем, что ты его отец, и ударил бы тебя по лицу.

Муж. И испытал бы при этом удовольствие. Потому что ударить по лицу старого и слабого человека приятно современному юноше.

Мадлен *(после паузы)*. Не уважаю актеров, которые всю жизнь играют одну и ту же роль... *(Берет со стола журнал и видит в нем свой портрет. После молчания.)* Ты никогда не жалел, что бросил меня?

— Нет.

— Ты вспоминал меня иногда?

— Нет.

— Тебе понравился твой сын?

— Нет.

Мадлен. Как приятно вернуться домой после долгих странствий и увидеть, что ничего не изменилось! *(Отбрасывает журнал.)*

Грин. Простите. *(Входит.)* Вы можете отложить окончание разговора?

Муж. Надолго?

Грин. Скажем, года на два?

Мадлен. Ну разумеется!

Грин. Тогда нужно немедленно уходить отсюда. Эсэсовцы ищут Мадлен Тибо по всему городу.

(Наплыв.)

Больница.

Мадлен. Через два часа мы уехали. Мой муж обещал разыскать Шарля и послать его нам вслед. Потом я проклинала себя за то, что согласилась уехать...

Пауза.

Следователь. Я слушаю вас.

Мадлен. Я ни за что не уехала бы без Шарля, но они уговорили меня. Немцы искали Мадлен Тибо. Нужно было где-то переждать. И я уехала в деревню, где родилась.

Следователь. Вы родились в деревне?

Мадлен. Да, мой отец, Ипполит Лантье, содержал кабачок.

Следователь. Он жив?

Мадлен. Тогда он был жив.

Следователь. Вы поехали одна?

Мадлен. Грин проводил меня. Мы решили, что пока я поживу в деревне, где никто не знал Мадлен Тибо, но все помнили Катрин, дочь дядюшки Ипполита...

(Наплыв.)

Узкая деревенская уличка, неровно вымощенная, со скатом к середине. Белые каменные домики с черепичными крышами. Около кабачка дядюшки Ипполита стоит четырехместный шарабан.

Голос Мадлен. Я увидела дом, в котором прошло мое детство.

(Наплыв.)

Темный проход внутри дома. Дубовая дверь, большая кадка, лестница наверх, спуск в винный погреб.

Голос Мадлен. Мы поднялись по старой каменной лестнице в шесть стертых ступенек. Я помнила здесь каждый камень.

Мадлен и Грин появляются в проходе, подходят к двери.

Мадлен стучит. Из-за двери слышен неясный ответ. Мадлен открывает дверь, входит.

Четыре крестьянина играют в карты за квадратным столом, покрытым темной грубой скатертью. Перед каждым большая кружка с вином, у каждого в зубах трубка. Клубы сизого табачного дыма наполняют комнату.

Увидев горожан, все четверо медленно встают.

Пауза.

Голос Мадлен. Я вглядывалась в их лица. Мне показалось, что отца между ними нет, но я не была уверена в этом.

Лица крестьян. Коренастый, с веселыми глазами Журдан; тощий, усатый, с добрым, приятным лицом Исидор; угрюмый, черный Грабю и совсем седой старик Куртэн.

Мадлен *(неуверенно)*. Здравствуйте.

Все четверо *(не очень охотно)*. Здравствуйте.

Мадлен. Дядюшка Ипполит дома?

Исидор. Это как сказать.

Крестьяне засмеялись.

Мадлен. А где он?

Журдан. Если он и дома, так только наполовину. *(Садится.)*

Грин *(сердито)*. Вас спрашивают, где Ипполит Лантье?

Грабю. А вы кто? Беженцы? *(Возобновляет игру.)*

Мадлен. Я его дочь, Катрин.

Все четверо уставились на нее.

Журдан. Катрин? Катрин стала, простите, публичной девкой и пропала! *(Лихо ударяет картой, берет взятку.)*

Грин. Послушайте, вы, нахал! Похожа она на публичную девку?

Журдан *(дипломатично)*. Все мы созданы по образу и подобию божьему. *(Тасует карты.)*

Мадлен *(теряя терпение)*. Ну вот что, довольно валять дурака! Где отец, пока я не засучила рукава?

Грабю. «Где», «где»! Помирает за занавеской, если вам так хочется узнать...

Мадлен бросается к занавеске. На деревянной кровати поверх одеяла лежит ее отец в грубой куртке и башмаках. Огромный, багровый, он тяжело дышит, бессмысленно уставившись в пространство, и, видимо, ничего не видит и не слышит.

Четверо за столом исподтишка наблюдают за Мадлен, посасывая свои трубки и пуская клубы вонючего дыма. Журдан сдает засаленные карты.

Мадлен. Что с ним?

Грабю. Его хватил удар.

Журдан. Часа три назад.

Исидор. Зашел немец с нашивками, что-то сказал, старик стал лиловый, как баклажан, и свалился со стула. *(Кидает карту.)*

Куртэн *(вздыхая)*. Еще утром он был здоров, как аптека. *(Берет взятку.)*

Мадлен стремительно подходит к столу и смахивает карты на пол.

Мадлен. Бросьте курить! Все четверо! Что я сказала?! Гасите трубки и кладите их в штаны. *(Журдану.)* Ты — сейчас же за доктором!

Журдан *(выколачивает трубку)*. А где взять лошадь?

Мадлен. Возьмешь свою! *(Грабю.)* А ты пойди наверх и принеси подушку. И бегом! Я-то знаю, что вы умеете бегать, когда нужно.

Грабю *(у двери, Журдану, который еще не ушел за доктором)*. А ведь и в самом деле это Катрин Лантье! Командует, как старик. *(Уходит за подушкой.)*

Журдан. Видать, их кое-чему учат там, в веселых домах.

Исидор. Ну, если ты Катрин, так здравствуй, Катрин. Я Исидор, ты должна помнить меня.

Мадлен *(нежно)*. Здравствуй, Исидор. Помню, помню! Как ты поживаешь?

Исидор смеется от удовольствия.

Журдан *(все еще стоя у двери)*. Черт возьми, ну и нюх у этих наследников! Всего три часа, как человека разбил паралич, а они тут как тут. И на чем только они ездят? *(Выходит.)*

Вечер. Кабачок. Несколько посетителей за столиками. Пьют, курят, играют в кости и в карты. За стойкой никого нет.

Из двери в глубине входят Исидор и Мадлен.

Исидор. Слушайте, это Катрин — дочь дядюшки Ипполита. Она будет теперь торговать здесь, поскольку доктор сказал, что у старика отнялись ноги.

Мадлен *(выходя вперед)*. Здравствуйте, господа!

Сдержанное, недоверчивое ворчание служит ответом. Сидящие за столиками уставились на новую хозяйку.

Один из посетителей — шутник Питу — оглядывает ее с ног до головы, встает и подходит к стойке.

Питу. Вот эта будет торговать? *(Вдруг быстро поднимает палец.)* Одна синичка, два хвоста!

Это экзамен. Все следят за Мадлен.

Мадлен берет из шкафа две бутылки и делает в стаканчике смесь.

Питу тянется к стаканчику. Мадлен резко шлепает его по руке.

Мадлен. Стоп! Не горячиться! *(Стучит пальцем по стойке.)*

Питу бросает на стойку монету, берет стаканчик, пьет.

Голос из угла. Ну?

Питу. Она из породы кабатчиков.

Мадлен *(кланяясь)*. Еще раз здравствуйте, господа!

Веселые голоса. Здравствуйте, мадам! Здравствуйте!

Старик Ипполит возлежит на высоких подушках. Толстые руки сложены на груди. Кровать чисто прибрана.

Рядом с кроватью сидят за столиком и беседуют Грин и коренастый Журдан — тот самый, который ездил за доктором.

Журдан. Скажите, сударь, мадам Лантье ведь не собирается торговать здесь, в кабачке?

Грин *(весьма учтиво)*. Быть может. А в чем дело?

Журдан. Видите ли, сударь, дядюшка Ипполит уже не годится в кабатчики.

Грин. Быть может... Дальше?

Журдан. Какой же кабатчик из человека, который, если верить доктору, не будет ходить, которому нельзя пить вино, курить и есть мясо. Верно?

Грин. Уж не хотите ли вы купить этот кабачок, сударь?

Журдан. Зачем торопиться в таком разговоре... Я рассуждаю так: мадам не может хорошо торговать в кабачке.

Грин. Простите, я немного нетерпелив. Вы хотите купить это заведение?

Журдан *(со вздохом)*. Пожалуй, если не очень дорого и половину в кредит.

Грин. Не думаю, чтобы она его продала. Она всю жизнь мечтала торговать в кабачке.

Журдан. Мечтают об этом все, но удается это дело немногим.

Кабачок. Табачный дым. Шумно. Мадлен за стойкой наливает кому-то стакан вина.

Разговор у постели старика продолжается.

Журдан. Между нами, она не вдова?

Грин. Допускаю, что она свободна.

Журдан. Она не собирается выходить замуж?

Грин. Уж не хотите ли вы жениться на ней?

Журдан. Я не люблю спешить в серьезных делах, сударь.

Грин. Если вы хотите заполучить кабачок, то делайте предложение немедленно. Завтра могут появиться еще претенденты. Поверьте, я даю вам правильный совет. Я человек опытный в таких делах.

Журдан. Спасибо, сударь! Но я прошу вас замолвить за меня словечко, поскольку я был первый, кому это пришло в голову.

Дверь распахивается. Быстро входит Мадлен.

Мадлен. Он еще спит?

Грин. Мы дремлем с ним вместе.

Журдан встает, отвешивает низкий поклон Мадлен и направляется к двери, делая Грину незаметные знаки глазом и рукой.

Журдан *(в дверях)*. Не забудьте о моей просьбе, сударь!

Грин ободряюще подмигивает. Дверь за Журданом закрывается.

Грин. Ну, как вы справились с торговлей там, в кабачке?

Мадлен. Отлично! *(Наклоняется над отцом, целует его и поправляет подушку.)*

Грин. Никогда не подумал бы, что вы можете так хорошо играть жанровые роли.

М а д л е н. Это не роль. Это я сама. Здесь мой дом, и когда-нибудь я приеду сюда умирать. Идемте, я покажу вам комнату, в которой я родилась.

Г р и н. Простите, мадам, но я не чувствителен, и мне пора ехать. Что вы скажете мне на прощанье?

М а д л е н. Спасибо вам за все, дорогой друг! И не бросайте меня здесь надолго.

Грин целует ей руку, идет к двери, потом вдруг останавливается.

Г р и н. Кстати, мадам, я хотел спросить одну мелочь: почему вы разошлись с мужем?

М а д л е н. Он просто бросил меня. Я его раздражала.

Г р и н. Но вы любите его?

Пауза.

М а д л е н. В первый раз за восемнадцать лет нашего делового знакомства вы задаете мне нескромный вопрос. Что с вами, Грин?

Г р и н. Простите, мадам, это случается один раз в восемнадцать лет. До свидания. *(Выходит.)*

Мадлен идет за ним.

В коридоре их поджидает Журдан.

Ж у р д а н *(тихо, Грину, когда он подошел вплотную)*. Ну, вы сказали ей?

Грин оглядывается на Мадлен, стоящую у открытой двери.

Г р и н *(громко)*. Нет. Я передумал.

Ж у р д а н. Почему?

Г р и н. Вы натолкнули меня на мысль, и я решил сам сделать ей предложение.

Ж у р д а н. Вы? *(С упреком.)* О, сударь!

Г р и н. Да. Я решил плюнуть на то, что она из веселого дома, поскольку мне нравится этот кабачок.

М а д л е н *(улыбаясь)*. Но я еще не дала вам согласия, Грин! Я размышляю.

Г р и н. Я вернусь за ответом, мадам.

Ж у р д а н *(подозрительно)*. Вы, очевидно, шутите, сударь?

Г р и н. Нет, я очень серьезно. До свидания, мадам.

Он уходит. Мадлен смотрит ему вслед.

Г о л о с М а д л е н. Я прожила в этой деревне больше двух лет.

(Наплыв.)

Больница. Мадлен продолжает рассказ. Теперь она говорит торопливо, лихорадочно. Вероятно, у нее жар.

М а д л е н. Да, больше двух лет... Отцу стало легче, он говорил, смеялся. Ходить он не мог. *(Улыбается.)* Странно, его больше всего сердило не это, а то, что ему было запрещено пить вино, курить и есть мясо... *(Замолкает.)*

Входит врач. Наклоняется к Мадлен.

В р а ч *(бросает сиделке)*. Камфору!

Сиделка выходит.

С л е д о в а т е л ь. Ваш сын приехал к вам?

М а д л е н. Нет! Он не мог, нельзя было выехать из Сибура. Немцы установили контроль. В первый раз мы жили порознь. Почти два года! Оба мы смертельно тосковали...

(Наплыв.)

Идет снег. Поля в снегу. Деревья в снегу. Деревенские улички в снегу.

Голос Мадлен. Шарль писал мне отчаянные письма. Сначала очень часто, потом реже. Потом письма стали спокойнее. Это было не так тревожно, но немного грустно...

Идет снег. Девочка в деревянных башмаках перебегает снежную уличку. Осел тянет тележку.

Голос Мадлен. Я решила, что он уходит от меня, как всякий сын уходит от матери, когда делается мужчиной...

Идет снег. Сквозь снежные хлопья еле виден кабачок дядюшки Ипполита. Какой-то человек отряхивается на крыльце, топает ногами. Вечер.

Голос Мадлен. Я много раз собиралась поехать к нему, но Грин, который писал мне еженедельно, умолял меня не трогаться с места...

(Наплыв.)

Дядюшка Ипполит, багровый, важный, восседает на высоком кресле за стойкой. Он дрожащей рукой разливает вино по стаканам. Мадлен берет полные стаканы, ставит пустые.

Гул голосов.

Голос Мадлен. И вдруг приехал Шарль. Я никогда не забуду этого. В этот день мы узнали от человека, который пришел от партизан, что Паулюс наконец сдался русским со всей своей армией, вы знаете, там, в окруженном Сталинграде...

Кабачок полон, пьют за всеми столами. Оживленный гул. Мадлен разносит вино. Ее окликают со всех сторон.

За одним из столиков сидит ничем не примечательный крестьянин. Налив на мраморную доску немного красного вина, он пальцем делает подобие карты Сталинграда. За гулом голосов не слышно, что он говорит. Десяток голов склонилось над столом. Крестьянин двумя руками как бы берет Сталинград в клещи, показывая, как был окружен Паулюс. Вдруг, заметив что-то, он одним движением смахивает вино со стола и оказывается под столом.

В дверях кабачка стоит новый посетитель.

Это рослый парень с каким-то круглым значком на груди. Он стоит, неприязненно оглядывая кабачок, отряхивая мокрую шляпу. Гул голосов стихает.

Парень. Хозяйка здесь? *(Замечает Мадлен в глубине кабачка.)* Мадам, к вам приехал сын.

Мадлен замирает у стойки.

Парень. Он едет на велосипеде со станции. Я обогнал его.

Мадлен, задыхаясь, садится.

Парень *(оглядывая посетителей)*. Что здесь за собрание?

Грабю *(холодно)*. Поминки, господин, который хочет все знать.

Питу. Дело в том, что у одного лавочника околела тетка.

Исидор. Бедняжка забрела в лес.

Питу. И слишком долго шла на восток.

Смех.

Парень. Вы доиграетесь!

Питу. Почему? Я даже знаю, как зовут этого лавочника.

Голос из угла *(негромко)*. Гитлер!

Парень резко поворачивается. Молчание. В углу играют в кости.

Парень *(через весь кабачок, Ипполиту)*. Кончится тем, что твое заведение закроют. Я предупреждаю тебя, паралитик!

Он выходит. Взрыв хохота. И сразу входит Шарль, покрытый снегом. Хохот останавливает его на пороге.

Ш а р л ь. Здесь кабачок дядюшки Ипполита?

И с и д о р *(сквозь смех)*. Здесь, здесь! Вон твоя мать у стойки.

К у р т э н. Она прожужжала нам о тебе все уши.

М а д л е н *(слабым голосом, смеясь от счастья)*. Я здесь, Чарли! Это смешно, но я не могу встать, у меня вдруг ослабли ноги. Иди сюда!

Шарль идет к матери между столиками.

— Мама!

Долгое объятие. Весь кабачок приподнимается и смотрит на них. Шарль в дорожном костюме, в гольфах и толстых чулках. Он немножко слишком роскошен для кабачка дядюшки Ипполита.

М а д л е н *(плача и смеясь)*. Это мой сын! Посмотрите на него!.. Ты надолго?

Ш а р л ь. Только на сутки, мама!

М а д л е н *(с ужасом)*. Только на сутки?!

И п п о л и т. Пусть он подойдет.

Ш а р л ь. Кто это?

М а д л е н. Это твой дедушка, Чарли! Поцелуй его.

Шарль подходит к деду.

М а д л е н. Ну поцелуйтесь же!

И п п о л и т. Не бойся, я не заразный, это только паралич.

Шарль наклоняется к деду и неохотно целует его.

И п п о л и т *(разглядывая внука)*. Не могу понять, на кого он похож. Катрин, может быть, сегодня ради такого случая мне можно выпить рюмочку вина?

Вокруг раздаются выкрики:

— Дай ему выпить, Катрин!.. Пусть выпьет!.. Сегодня два праздника!

П и т у. Дай ему хоть сегодня трубку вместо клистира!

В кабачке оживление.

— Дай ему трубку, Катрин! Дай ему рюмочку!

М а д л е н *(наливая рюмочку)*. Мы выпьем втроем.

Они пьют. Дядюшка Ипполит закрывает глаза от удовольствия. Кабачок аплодирует ему:

— Браво, Ипполит! Браво, старик!

И п п о л и т *(сияя и раскланиваясь)*. Теперь я вижу, на кого он похож! *(Дочери.)* Он похож на твоего дядю Максима, который умер от пьянства. А трубка?! *(Шарлю.)* Дай мне твою трубку!

М а д л е н. Он не курит.

Ш а р л ь *(негромко)*. Я курю, мама. Но я не очень люблю давать свою трубку. *(Вынимает из кармана трубку и протягивает ее деду.)*

И п п о л и т *(отстраняя трубку)*. Я знаю, на кого он похож: он похож на дядю Жака, который всю свою жизнь считал себя лучше всех.

М а д л е н *(улыбаясь)*. Придется дать тебе еще рюмочку! Это вредит здоровью, но зато помогает при встречах с родственниками.

Пустая комната Мадлен над кабачком. Снизу глухо доносится гул голосов, смех.

Входят Мадлен и Шарль.

М а д л е н *(все еще сияя от счастья)*. Ну вот, это будет твоя комната. Правда, прекрасно? *(Закуривает.)* Я здесь родилась.

Ш а р л ь. Какая унылая комната. Бедная мама! Здесь очень плохо. *(Ходит по комнате, осматривая темную простую мебель, трогая оштукатуренные стены.)*

М а д л е н. Разве?.. *(Садится.)* Больше всего я устаю от того, что не могу курить там, внизу, в кабачке... Отец не знает, что я курю. Ну сядь же, ты все время ходишь. Расскажи о себе!

Шарль садится, целует руку матери.

Мадлен. Смешно, ты какой-то другой... *(Гладит волосы сына.)* Ну, как ты жил? Что ты делал? *(Целует его.)* У тебя какие-то новые глаза...

Шарль. Просто я повзрослел.

Мадлен. Да, повзрослел. *(Гладит его по щеке.)* Ты все еще бреешься через день?

Шарль. Нет, приходится бриться ежедневно.

Мадлен. Уже ежедневно? Боже мой!..

Шарль *(смеясь)*. Мама, а помнишь того директора театра, который брился три раза в день?

Мадлен. И все-таки щеки у него были всегда синие.

Шарль. Где это было?

Мадлен. Где? В Сан-Франциско!

Шарль. Да-да! И нам тогда не заплатили денег.

Мадлен. И мы жили в ужасных номерах.

Шарль. И ты боялась хозяина...

Мадлен. И Грин приносил нам бананы. Каждый день бананы, бананы, только бананы!

Шарль. И у меня заболел живот!

Мадлен. И Грин привел пьяного доктора, который все время икал и просил соды. Ах, какие это были чудесные времена!

Оба смеются.

Мадлен. Ну вот видишь, а ты говоришь, что повзрослел! Ты такой же, как был! *(Целует его в голову, вглядывается.)* Нет, у тебя другие глаза!..

Шарль. Просто я устал с дороги. *(Встает.)* Какая мрачная комната! *(Вновь ходит по комнате, осматривая мебель.)* Как скучно, наверное, костюму висеть в таком шкафу. *(Открывает шкаф.)* Что это?

Голос из шкафа. Это только я, сударь!

Шарль. Кто это, мама?

Из шкафа высовывается голова перепуганного Журдана.

Мадлен *(смеясь)*. Ах, я совсем забыла рассказать тебе, Чарли, это Журдан!

Журдан *(не вылезая из шкафа)*. Да, это я, Журдан.

Шарль. А почему этот Журдан у тебя в шкафу?

Мадлен. Видишь ли, Чарли, дело в том, что он подрался с немецким интендантом.

Журдан *(вылезая)*. Это было в сентябре.

Мадлен. Интендант назвал Францию грязной девкой.

Шарль. Драка с полковым интендантом — не такое уж преступление, чтобы ты прятала его в своем шкафу.

Журдан. Но я выбил ему два зуба, сударь.

Мадлен. Мне кажется, было там выбито гораздо больше зубов, Журдан.

Журдан *(застенчиво)*. Возможно.

Мадлен. И, кроме того, вы сломали ему ребро.

Журдан. Я начал с того, что почти оторвал ему ухо. Но зачем вспоминать? Как бы то ни было, он до сих пор в лазарете...

Шарль. И все-таки, мама, прятать у себя в шкафу...

Мадлен. Ну, если говорить совсем начистоту, Чарли, тут замешан не только немец.

Шарль. Что же еще?

Журдан *(помолчав)*. Парень из этих продажных шкур... Из тех, что работают с немцами... Так вот, он вступился за интенданта... И, между нами, сударь, я убил его топором.

Пауза.

Ш а р л ь. И как вы попали сюда?

М а д л е н. Твой дедушка спрятал его, Чарли.

Ж у р д а н. С тех пор мне приходится спать здесь, рядом с платьями мадам. *(Галантно.)* Это навевает приятные мысли... Но чаще я сплю со штанами и курткой дядюшки Ипполита.

Мадлен смеется.

(Наплыв.)

Больница.

М а д л е н. Мы очень-очень смеялись. Шарль выпил с Журданом вина. Потом Журдан пошел вниз, а мы с Шарлем просидели почти всю ночь и болтали. Мы вспоминали города, страны, моря, театры, гостиницы, нашу жизнь. Это были лучшие часы за два года... А утром, проснувшись, я пошла наверх посмотреть, как спит Шарль. Но его уже не было. Он пошел гулять по деревне. Тогда я, как всегда, спустилась в кабачок, чтобы прибрать его...

(Наплыв.)

Пустой кабачок. Утро. Перевернутые стулья поставлены на столы. Мадлен подметает пол.

Стук в дверь.

М а д л е н. Еще закрыто!

Вновь стук.

М а д л е н. Откроется через два часа!

Грохот. В дверь стучат сапогами, прикладами.

Старик Ипполит прислушивается в своей комнате.

Мадлен открывает дверь.

Входит немецкий унтер-офицер в черном мундире со свастикой. С ним немец-солдат и трое штатских французов с круглыми значками.

— Идите впереди! — приказывает унтер-офицер, обращаясь к Мадлен. — Где ваша комната?

Они проходят сени, с тяжелым топотом поднимаются по ветхой лестнице, входят в комнату Мадлен. Оглядываются, начинают обыск. Один сразу подходит к шкафу.

Бледное лицо Мадлен.

Шкаф пуст.

Срывают одеяло с кровати.

Кровать пуста.

(Затемнение.)

Г о л о с М а д л е н *(в темноте)*. Они перерыли весь дом и не нашли Журдана.

(Из затемнения.)

Комната старика Ипполита. Мебель перевернута, тюфяк, одеяло, подушка валяются на полу. Сам Ипполит сидит в своем кресле в углу. Входит взволнованная, веселая Мадлен.

И п п о л и т. Они ушли?

М а д л е н. Слава богу, пронесло! Но Журдан, Журдан! Честное слово, ему везет!

И п п о л и т. Ты никому не говорила, что он прячется у нас?

М а д л е н. Ты с ума сошел!

И п п о л и т. Значит, никому?

М а д л е н *(просто)*. Ну, Чарли видел его.

И п п о л и т. Хорошо. Отодвинь меня!

Мадлен отодвигает кресло, и тотчас две доски пола начинают шевелиться приподнимаясь.

М а д л е н. Вылезайте, Журдан!

Она приподнимает доску и помогает Журдану вылезти из убежища под полом.

Ж у р д а н *(отряхивая волосы)*. Мне не нравится, что они пришли сюда. Надо уходить.

И п п о л и т. Иди пока в чулан. *(Журдан направляется к двери.)* Постой! Тебя никто не видел?

Ж у р д а н. Никто.

И п п о л и т. Ты не подходил к окну?

Ж у р д а н. Да нет же!

И п п о л и т. Ты не говорил сам с собой, не пел, не кашлял, не чихал?

Ж у р д а н. Нет, клянусь мадонной!

И п п о л и т. Ладно, иди. *(Дверь закрывается за Журданом.)* Катрин, наклонись ко мне, я хочу поглядеть на тебя.

Мадлен наклоняется к отцу, она встревожена его тоном.

И п п о л и т. Ты рассказывала только своему сыну о Журдане? Больше никому?

М а д л е н. Больше никому.

И п п о л и т. А ты рассказывала ему, что Журдан третью ночь спит под моим креслом?

М а д л е н. Нет...

И п п о л и т *(помолчав)*. О Журдане знаем мы трое: ты, я и твой сын. И, значит, один из нас выдал его.

М а д л е н *(резко)*. Ты сошел с ума на старости лет!

И п п о л и т. И выдал тот, кто не знал, что он ночует под моим креслом.

Мадлен и Ипполит смотрят друг на друга.

Дверь кабачка распахивается, входит возбужденный, свежий после гуляния Шарль. Кабачок чисто прибран. Стулья расставлены по местам.

Ш а р л ь. Говорят, у нас был обыск?

Ипполит уже занял место за стойкой. Мадлен перетирает стаканы.

И п п о л и т. Подойди сюда. Я хочу на тебя посмотреть.

Мадлен дрожащими руками закуривает сигарету.

Шарль подходит к деду.

И п п о л и т. Нагнись ко мне, Шарль. *(Смотрит на внука.)* Тебе понравилось у меня в доме?

Ш а р л ь. Нужно ли мне отвечать, мама?

М а д л е н. Да.

Ш а р л ь *(спокойно)*. Нет, не понравилось.

И п п о л и т. Что же тебе не понравилось? Люди? Вино? Столы?

Ш а р л ь. Мне не понравились разговоры.

И п п о л и т. В кабачке? Вчера?

Ш а р л ь. Да. В кабачке, вчера.

И п п о л и т. Что же тебе не понравилось в этих разговорах?

Ш а р л ь. Отвечать ему, мама?

М а д л е н. Да.

Ш а р л ь *(деду)*. Я не буду отвечать тебе.

И п п о л и т. Я знаю, на кого он похож! Только у него не хватает вот тут круглого значка. *(Резко отстраняет внука.)* Катрин, разве ты умеешь курить?

М а д л е н. Я курю иногда. В трудные минуты.

Уличка перед кабачком покрыта свежим девственным снегом. Шарль прощается с матерью. Мадлен накинула на плечи пальто. Велосипед Шарля прислонен к стене.

Ш а р л ь. Давай прощаться, мама. Мне пора...

М а д л е н. Давай прощаться...

Тощий Исидор проходит мимо них, торопясь в кабачок. Он размахивает руками.

— Ты слыхала, Катрин? Немцы взяли десять заложников! Кто-то видел Журдана в деревне! Взяли старика Куртэна, взяли Грабю... Что ты скажешь?

И, не дожидаясь ответа, Исидор проходит в кабачок.

М а д л е н. Пиши мне чаще, Чарли. Я хочу знать о тебе все.

Ш а р л ь. Хорошо, мама.

Курчавый толстяк с двумя приятелями спешит в кабачок.

— Мадам, вы знаете новости? Взяли десять заложников! Они будут сидеть в тюрьме, пока не найдется Журдан!

— А если Журдан не найдется через месяц, их расстреляют!

Они торопливо проходят в кабачок.

Ш а р л ь. Ну, мама... *(Берет мать за руки, чтобы поцеловать ее.)*

М а д л е н *(решительно)*. Шарль, скажи мне, ты никому не рассказывал о Журдане?

Ш а р л ь *(после паузы)*. Я знал, что ты в конце концов спросишь меня об этом. Если бы его прятала не ты, я сказал бы кому следует.

М а д л е н *(в ужасе)*. Ты сказал бы?!

Ш а р л ь. Да! Потому что такие люди, как он, вредят Франции.

М а д л е н. Народ думает иначе, Шарль!

Женский истошный крик:

— Я не хочу, чтобы мои дети издохли от голода!

Посередине улицы идет растерзанная, рыдающая женщина.

— Я не хочу, чтобы мой муж сидел в тюрьме заложником!

Она подходит к Мадлен, берет ее за плечи.

— Ты слышишь, я не хочу, чтобы его расстреляли из-за этого вшивого Журдана! Ты слышишь? Я не хочу! У меня дети!

Она отталкивает Мадлен и идет дальше по улице, крича:

— Я не хочу быть вдовой!.. Я не хочу быть вдовой!.. Я не хочу быть вдовой!..

Ее рыдающий голос замирает вдали.

Ш а р л ь. Ты слышишь, что говорит народ?

М а д л е н. И тем не менее народ думает иначе, чем ты, Шарль!

Ш а р л ь. Не будем спорить, мама. На твоем месте я сегодня же выгнал бы этого Журдана.

М а д л е н. Ты выгнал бы человека, которого ищут враги?

Ш а р л ь. Мама, прошу тебя, перестань заниматься политикой! Ты актриса. Ты умная женщина. Не притворяйся деревенской трактирщицей. Это тебе не идет.

М а д л е н. Не идет?

Ш а р л ь. Да. И, кроме того, ты ничего не знаешь, ты так же слепа, как эти допотопные мужики.

М а д л е н. Мне страшно, Шарль. Первый раз в жизни я не понимаю тебя.

Ш а р л ь. Я скоро приеду, мамочка, и тогда мы поговорим обо всем. Ничего страшного нет.

М а д л е н. Слушай, мальчик мой, всю жизнь я старалась ни к чему не относиться серьезно. Иногда это было трудно. Но я старалась изо всех сил... А теперь надо быть очень, очень серьезным.

Ш а р л ь. А я люблю, когда ты остришь, мама! Скажи мне что-нибудь веселое на дорогу.

М а д л е н *(серьезно)*. Я очень хочу, чтобы ты во всем был похож на таких, как Журдан и твой дедушка.

Ш а р л ь *(хохоча)*. Мама, ты прелесть! *(Целует мать, вскакивает на велосипед.)*

Мадлен молча смотрит ему вслед.

Велосипед Шарля исчезает за поворотом.

Кабачок полон, негде яблоку упасть. Но никто не играет в карты и в кости, и почти никто не пьет. В воздухе гул голосов.

С улицы входит Мадлен. К ней оборачиваются. Исидор встает из-за столика и загораживает ей дорогу. Наступает тишина.

И с и д о р *(строго)*. Катрин! Мы не знаем, где Журдан, хотя обыск был у тебя. Но кто бы его ни спрятал, он поступил правильно!

П и т у. Журдан сделал больше, чем мы все. Он все-таки ухлопал предателя и придушил интенданта хотя бы наполовину.

К у р ч а в ы й к р е с т ь я н и н. Нехорошо, чтобы человека повесили за то, что он сделал доброе дело!

И с и д о р. И еще раз: мы не знаем, кто его спрятал. Мы ничего не знаем, Катрин.

М а д л е н *(спокойно улыбаясь)*. Если вы не знаете ничего, то я знаю еще меньше. *(Идет к стойке.)*

(Затемнение.)

Больница. Мадлен молчит.

С л е д о в а т е л ь *(осторожно)*. Итак, вы не узнали достоверно, кто выдал этого человека?

М а д л е н. Подождите. Я расскажу все... Я думала, думала, думала о том, что случилось с Шарлем, думала днем, думала ночью... Я решила наконец больше не думать. Я решила ждать его. Но Шарль не приезжал. Тогда я сама поехала к нему. Мне удалось договориться с шофером, который ехал в Сибур и тут же возвращался обратно. Он спрятал меня под брезентом среди мешков...

(Наплыв.)

Ночь. Сибур. Улица Данте, 26. Мадлен стучится в дверь.

Муж ее, в пижаме, высоко подняв медный подсвечник со свечой, открывает.

— Ты?!

Он быстро втаскивает Мадлен в дверь.

Знакомая лестница — та самая, по которой в начале картины подымался полицейский.

Муж со свечой идет впереди.

— Как ты сюда попала?

— С попутной машиной. Я хочу повидать Шарля.

— Ты получила пропуск?

— Нет.

Муж, пораженный, резко останавливается.

— Ты сошла с ума! — Он оглядывает Мадлен. Она в мучной пыли, на ней чужое помятое платье.— Если тебя увидят в Сибуре, то тут же арестуют.

— С каких пор ты стал так трогательно заботиться обо мне?

Муж пожимает плечами, идет дальше. Оба входят в столовую. На

столе — разбросанные рукописи, журналы, пишущая машинка, открытая бутылка коньяку.

Мадлен. Шарль спит?

Муж. Хочешь коньяку, сумасшедшая?

Мадлен. Нет. Я не задержу тебя долго. Я ехала двое суток, но приехала на полчаса. Разбуди скорее Шарля.

Муж. Его нет дома. *(Наливает рюмку коньяку для Мадлен.)*

Мадлен. Боже мой! Как мне не везет во всем, что связано с тобой! Это какое-то проклятие!

Она садится. Потом машинально выпивает коньяк. Закуривает.

Мадлен. Слушай, у меня к тебе одна просьба.

Муж *(улыбаясь)*. Хоть тысячу просьб, сумасшедшая.

Мадлен. Нет, только одна. Можешь ты за полчаса, не рисуясь, не паясничая, рассказать мне, что произошло с Шарлем?

Муж. Это не так легко... Впрочем, идем!

Мадлен. Куда?

Муж. В его комнату. Шарля нет дома, но вещи иногда могут рассказать больше, чем язык.

Они входят в комнату Шарля. На первый взгляд она кажется ничем не примечательной. Мадлен оглядывает ее. И вместе с ней мы видим боксерские перчатки на кровати; на довольно изящном туалетном столике духи, щетки, банки с помадой и кастет; распятие, вырезанное из кости, и бутылку коньяку; груду брошюрок с завлекательными названиями: «Я убил», «Сто двадцать способов разбогатеть», «Хорошая женщина для плохих мужчин», «Как стать сильнее других?», «Война — гигиена человечества».

Обложки журналов религиозного, либо военного содержания, либо с голыми и полуголыми женщинами.

Руки Мадлен берут один предмет за другим, перебирают книжки, обложки, бутылки, а в это время звучит голос мужа:

— Ты, я думаю, не забыла, как два года тому назад, когда сюда пришли немцы, Шарль ушел навстречу тебе с ведром бензина?.. Так вот, он вернулся только через три недели.

Мадлен. Через три недели?

Муж. Да. Немцы задержали его, как тысячи других молодых людей. Но тысячи других были отправлены в Германию, а он и еще несколько человек вернулись.

Мадлен *(резко поворачиваясь)*. Что ты хочешь этим сказать?

Муж. Пока ничего. Он вернулся какой-то странный... Потом он увлекся спортом, познакомился кое с кем из местной молодежи, у него появились деньги, и постепенно я стал замечать, что он отзывается о своих друзьях с таким же восторгом, как о тебе. Тебе это приятно?

Мадлен. Не знаю. Он вообще увлекается.

Муж. Да, я заметил, что он увлекается. Однажды я шел к своему букинисту и увидел, что стекла его лавочки выбиты, книги выброшены на тротуар, что пять или шесть молодых людей ломают шкафы и рвут книги — хорошие книги, Мадлен, — и что двое бьют самого букиниста. Среди этих милых юношей я увидел Шарля.

Мадлен. Ты сам видел Шарля?

Муж. Да. И притом весьма увлеченного своим делом. Словом, он с ними.

Мадлен. С кем?

Муж. С фашистами. *(Показывает Мадлен на обложку одного из журналов.)*

Мадлен. С немцами?

Муж. Возможно. Впрочем, у нас хватает своих.

Мадлен *(с тоской)*. Не понимаю, зачем он им?

Муж. Видишь ли, Мадлен, тем, кто делает войну, нужны не только министры и солдаты. Им нужны еще люди, готовые на все: солгать, убить, предать.

Мадлен *(в ужасе)*. Шарль может убить?!

Муж. А что говорят тебе вещи?

Мадлен еще раз оглядывает вещи.

Кастет.

Бутылка коньяку.

Пачка журналов. Брошюры.

Духи и помада.

Мадлен. Подлец!

Муж. Кто?

Мадлен. Ты, ты подлец! Ты развратил его! Ты вдохнул в него эту мерзость!

— Ты с ума сошла!

— Молчи! Я любила тебя, ты меня бросил! Все, что у меня осталось, — это мой сын. Я жила ради него, я отдала ему всю кровь, всю душу! Я вырастила его, сделала его хорошим, чистым, добрым. Двадцать лет ты не вспоминал нас. И вот теперь ты отнял его у меня.

— Клянусь тебе, я не виноват.

— Лжешь! Я слышала тебя в прошлый раз. Это ты научил его. Это твои слова отравили его, твоя смрадная душа, твой ядовитый язык!

— Если бы я знал, что мои слова будут повторять эти мерзавцы, я вырвал бы себе язык!

— Но ты не вырвал его, подлец!

— Об этом ты не можешь судить, ты слишком мало меня знаешь! *(Грубо.)* Полчаса прошло. Проводить тебя?

— Я как-нибудь доберусь сама.

Они выходят из комнаты Шарля.

— Хочешь коньяку на дорогу?

— Да!

Она сама наливает себе подряд две рюмки коньяку.

Муж *(мягко)*. Мне очень больно, Мадлен, что так получилось. Я передам Шарлю, что ты была.

Мадлен. Прощай, подлец!

Она идет к выходу. Внизу хлопает дверь.

Шаги. Мадлен замирает.

Муж. Это Шарль! Стой здесь! *(Толкает Мадлен в угол.)* Молчи и слушай. Это будет тебе полезно. *(Садится как ни в чем не бывало за свою машинку.)*

Входит Шарль с сигаретой в зубах. Он очень красив в своем шерстяном свитере и грубых спортивных башмаках. Посвистывая, смотрит на отца.

Муж. Ну, что вы делали сегодня, мой мальчик? Вы били стекла? Гонялись за коммунистами? Или хором повторяли на площади катехизис нового человека?

Шарль. Отстань! Я сто раз повторял тебе, что буду жить своим умом.

Муж. Он у тебя есть?

Шарль. С меня хватит!

Муж. Слушай, Шарль. Давай поговорим хоть раз серьезно. Все-таки я немножечко старше тебя, немного больше читал, и соседки говорят, что я чуть-чуть умнее тебя.

Ш а р л ь. Мне надоели умные разговоры. Умников мы будем вешать на фонарях.

М у ж. Браво! Кто останется? Бараны?

Ш а р л ь. Останутся сильные люди, которые будут строить новую Европу — Европу без коммунистов и без болтунов.

М у ж. Представляю себе этот рай, который построят бараны, купленные на убой.

Ш а р л ь *(подходя к отцу)*. Слушай, мудрец, добрые люди научили меня, что, когда становится скучно спорить, нужно дать в морду.

М у ж *(встает)*. И получить в ответ?

Ш а р л ь. Не обязательно.

М а д л е н. Шарль!.. *(Выходит из угла.)*

Ш а р л ь. Мама! *(Бросается к матери.)* Откуда ты, мама?

Мадлен вдруг начинает смеяться. Она очень взволнована, но пытается скрыть это.

Ш а р л ь. Что с тобой, мама?

М а д л е н. Прости меня, Чарли! Мне было ужасно смешно смотреть на тебя в роли фашиста. Надеюсь, ты не забыл, что каждый день нужно аккуратно чистить зубы?

Ш а р л ь. Мама, я не ребенок.

М а д л е н. А также принимать рыбий жир и с утра проверять, лежит ли в кармане чистый носовой платок?

Ш а р л ь. Мама, ты прелесть, но я уже не ребенок!

М у ж. Мадлен, может быть, мы поверим ему на слово в этом вопросе?

М а д л е н. Он ребенок, который отстал от матери и заблудился. Попроси сейчас же прощения у отца за грубость!

Ш а р л ь *(пожимая плечами)*. Папа, прости меня за грубость.

М у ж. Что ты, малютка! Ведь ты не успел дать мне в морду.

М а д л е н. Чарли, слушай меня: я сейчас должна уходить. Ты приедешь ко мне. Немедленно. Завтра или послезавтра. Слышишь?

Ш а р л ь. Слышу, мама.

Г о л о с М а д л е н. Но Шарль не приехал ни завтра, ни послезавтра. Он вообще не приехал.

Ночь. Деревня. Свет пробивается сквозь щели оконных ставен кабачка Ипполита.

Г о л о с М а д л е н. Вместо него приехал Грин. В этот день деревенский лавочник справлял свадьбу у нас в кабачке...

Дверь кабачка распахивается. Внутри светло, много людей.

Свадьба в разгаре. Расфранченные гости сидят вдоль огромного во всю длину кабачка стола. Мужчины постарше — в слежавшихся черных сюртуках; из-под каменных манжет торчат загрубелые от работы, неотмываемо черные руки. Жены их еле пригубливают свои стаканы. В конце стола восседают лысый жених и зрелая, крупная невеста со скучными и встревоженными лицами. За другим концом стола — разряженный Ипполит, Мадлен и Грин. В воздухе гул голосов, стук ножей и стаканов, густой запах нафталина, крепкого табака и жареного лука. Мальчишка, неслыханно гордый порученным ему ответственным делом, беспрерывно заводит в углу патефон.

В центре внимания — шутник Питу. Он трудится в поте лица, сознавая, что успех свадьбы наполовину зависит от него.

П и т у *(кричит во весь голос)*. Где пирог? Только что здесь лежал кусок пирога! *(Через стол, невесте.)* Ты украла мой пирог! *(Идет к невесте.)*

Вокруг раздаются крики:

— Смотрите на него! Сейчас он покажет фокус! Он найдет у невесты пирог!

Питу *(невесте)*. Отдай пирог! *(Протягивает руку к вырезу платья невесты.)*

Жених *(беспокойно)*. Полегче, Питу, полегче!

Питу. Но это мой пирог! Вот я вижу его! *(Залезает невесте за пазуху и ловким движением фокусника вытаскивает оттуда кусок пирога. Аплодисменты.)* И кролик тоже там! *(Залезает глубже и вытаскивает живого кролика.)*

Аплодисменты, хохот. Особенно смеются женщины. Им приятно, что невеста корчится, как на сковороде.

Питу *(орет)*. Я представляю себе, что можно достать, если полезть еще дальше! *(Делает вид, что хочет поглубже засунуть руку невесте за пазуху.)*

Жених *(вскакивая)*. Я запрещаю эти непристойные шутки! В конце концов, я здесь хозяин! *(Садится.)*

Один из гостей. Что это за свадьба, если нельзя подшутить над невестой?

Питу. Клянусь, у нее там поросенок!

Нагибается к невесте, как бы прислушиваясь. Раздается хрюкание, визг.

Гомерический хохот.

Мадлен и Грин. Тихий разговор.

Грин. Перестаньте смеяться. Поговорим наконец о деле. Ведь через три часа мы должны ехать! Итак, мы уславливаемся твердо: вы выступите в столице.

Мадлен. Не знаю. Посмотрим... Поглядите на Питу! *(Смеется, аплодирует.)*

Грин. Поверьте, мне было очень трудно уладить ваше дело. Надо выступить... Ну сделайте это, как дети принимают касторку: зажмурьтесь и заткните нос.

Мадлен. Посмотрите, он пристает теперь к этой девчонке!

Грин *(с нежностью глядя на Мадлен)*. Мадам, одно из двух: или слушайте меня, или выступайте в паре с этим идиотом Питу. Я готов организовать вам гастроли.

Мадлен. Милый Грин, сегодня мой последний день в этом доме. Мне предстоят тяжелые часы — и в Сибуре и дальше... Я боюсь встречи с Шарлем... Дайте мне еще раз посмеяться, как я смеялась на этих свадьбах в детстве. *(Смеется, аплодирует.)*

Другой конец стола.

Питу. Слушай, ты, жених! А зачем красть у бедных гостей мясо?

Жених *(в отчаянии)*. Отстань от меня!

Питу. Зачем прятать его у себя в волосах?

Жених абсолютно лыс. Питу шлепает его по лысине — и, когда поднимает руку, на лысине лежит кусок мяса с петрушкой.

Гомерический хохот, крики:

— О, этот Питу, он мог бы работать в кино!

— Я не могу есть от смеха!

Исидор *(давно не может вставить слово.)* Хватит, Питу. Ну, хватит! Слушайте меня! Тихо! *(Стучит по столу.)*

Все толкают друг друга локтями, и наступает относительная тишина, нарушаемая только звуками патефона.

Исидор. Я хочу, чтобы все выпили в честь наших заложников.

Жених *(быстро вскакивая)*. Прошу на моей свадьбе не говорить о политике! Это моя свадьба, а не твоя!

Питу. Раз ты жених, делай свое дело и молчи!

Жених садится.

Исидор. Пусть они будут здоровы, и пусть вернутся обратно, и пусть их жены не будут вдовами!

Голоса. Верно!

Все пьют. Жених пьет, беспокойно оглядываясь.

Голос. Вы во-время выпили за них!

В дверях кабачка стоит парень с круглым значком. Шум утихает.

Парень *(с похоронной торжественностью)*. Ввиду укрывательства преступника Симона Журдана двое из взятых заложников, а именно Куртэн и Грабю, повешены сегодня на рассвете.

Женский крик, общее смятение. Парень снимает шапку и крестится. Тишина.

Парень. Завтра утром будут взяты еще двадцать заложников. Мы вас предупреждали... Впрочем, можете продолжать веселиться. Жених, поцелуй свою невесту. *(Уходит.)*

Никто не шевелится. Бледные лица. Общее молчание. Слышны лишь звуки патефона.

Жених. Я говорил, что этим кончится!

Ипполит *(мальчику)*. Останови патефон, дурень!

Музыка умолкает.

Мадлен *(тихо, Грину)*. Дайте папиросу! *(Закуривает.)*

Питу *(пытается острить)*. Хуже всего жениху: он самый важный в деревне и его возьмут первым. Он даже не успеет вздремнуть со своей невестой.

Жених *(вскакивая)*. Довольно этих кривляний! Я запрещаю тебе шутить, паяц! Надо найти Журдана и отдать его властям!

Ипполит *(спокойно)*. А где ты его найдешь?

Жених. Где? Здесь! Не считайте меня простаком. Половина гостей знает, где он!

Ипполит. Вот что, я не хочу, чтобы такая скотина, как этот жених, сидела в моем доме. Пусть берет свою грязную лоханку и убирается с ней к черту.

Жених *(угрожающе)*. Хорошо! Я уйду! *(Невесте.)* Иди за мной! *(Направляется к дверям.)*

Перепуганная невеста не знает, что делать.

Исидор *(загораживая жениху дорогу)*. Ты никуда не пойдешь!.. Он побежит к немецкому коменданту. Я вижу это по его роже.

Жених. Пусти меня!

Сильный шум. Жених рвется из рук Исидора. Сюртуки трещат. Мужчины вскакивают. Никто не замечает Журдана, который появляется в дверях.

Журдан. Тихо! Не нужно ссориться! Я сам пойду в комендатуру.

Изумленные крики:

— Журдан!

— Боже мой, Журдан!

Все встают. Грохот стульев, затем — тишина.

Журдан. Я сам пойду. Довольно двух вдов! Я не хочу, чтобы это повторялось из-за меня. Дядюшка Ипполит! Дай мне стакан вина. Я выпью на дорогу.

Мертвая тишина. Дядюшка Ипполит угрюмо наливает стакан вина.

Журдан *(беря вино)*. Спасибо, Ипполит. Столько, сколько мне осталось жить, я буду помнить тебя и Катрин. Вы хорошие люди. *(Пьет.)*

Мадлен. Подождите, Журдан! Я хочу выпить с вами. *(Идет к Журдану со стаканом вина.)*

Питу. И я хочу выпить с тобой, Журдан!

Исидор. И я!

Голоса. И я! И я!

Журдана окружают.

Голос. Руки вверх!

В дверях стоит немецкий унтер-офицер в эсэсовской форме с автоматом.

Унтер-офицер. Ну, руки вверх! Все! Ты там! Подними руки!

Держа автомат у живота, он медленно идет к Журдану.

Унтер-офицер. Ну вот, теперь больше не будет вдов!

Он проходит мимо курчавого толстяка, который, неожиданно схватив тяжелую сковородку с яичницей, ударяет гитлеровца по голове.

Испуганный женский крик.

Унтер-офицер падает. На него наваливаются несколько мужчин.

Бледная Мадлен хватает Грина за руку.

Грин *(тихо)*. Это, кажется, чересчур...

Мужчины поднимаются. Унтер-офицер лежит на полу.

Пронзительный вопль. Жених, крича от ужаса, бросается к дверям. Его схватывает кто-то.

— Стой!

Общее смятение.

Питу вскакивает на стол.

Питу. Тихо! Никто не должен уйти отсюда! Заприте двери! Тихо! Может быть, он жив?

Молчание.

Питу *(курчавому, с упреком)*. Ты немного поторопился, Жак! Надо было посоветоваться с нами, прежде чем хлопать его по башке.

Жак уныло рассматривает сковороду.

Ипполит. Раз дело сделано — оно сделано.

Питу. Хорошо! Давайте думать, что делать дальше. Только не кричите и не говорите все сразу.

Гости молча, образовав большой круг, осторожно отходят от трупа, как будто сам воздух вокруг него опасен.

Исидор *(откашлявшись)*. Может быть, закопать его на огороде?

Питу. Дурень, все равно его хватятся к утру.

Жених, выскользнув из рук Исидора, бросается к двери. Она заперта. Жених с размаху садится на пол и в смертельном отчаянии охватывает руками голову.

Журдан *(застенчиво)*. Если вы позволите мне сказать, то я скажу.

Питу. Ну, скажи!

Журдан. Сколько гитлеровских солдат в нашей деревне?

Питу. Двадцать восемь.

Журдан. А сколько нас? *(Пауза.)* Вот и все, что я хотел сказать.

Молчание.

Исидор. Он, кажется, прав.

Ипполит. Он прав!

Питу. Только будем делать спокойно и тихо. Каждый убьет солдата, который у него живет.

Женщина. А у меня живет очень добрый солдат, этот старик со шрамом.

Голос. Да, он хороший человек.

Мужчина. И у меня тоже хороший немец. Он даже помогает нам.

Исидор. Что делать — война есть война!

Ипполит. Зачем они в третий раз приходят на нашу землю? Мы их не просили.

Голос. Может быть, оставить этих двух?

Питу. Давайте свяжем их, положим в сарай, и пусть они пока полежат.

Голос. Тогда свяжите и моего. Он тоже неплохой парень.

Ипполит. Где два, там и три.

Женщина. А что делать с офицером, который живет у кюре?

Исидор. Не будем беспокоить кюре. Я возьму это на себя.

Питу. А кюре пусть помолится за нас богу.

Голос. Ну хорошо, а что делать потом?

Тягостное молчание. Все переглядываются.

Исидор. А потом мы уйдем в горы, как это делают другие французы... Мало ли деревень дерутся сейчас в горах?

Голос. А они сожгут наши дома!

Питу. Да, они сожгут наши дома. *(Пауза.)* Ну, так как же?

Пауза.

Голос. Ведь решено, Питу!

Питу. Идем!

Среди гостей начинается движение. Мужчины выколачивают и прячут трубки, быстро опрокидывают в рот недопитое вино, потом идут к дверям, далеко обходя мертвого, оправляя смятые сюртуки и высунувшиеся манжеты.

Питу первый подходит к дверям и наталкивается на жениха, все еще сидящего на полу.

Питу *(громко)*. Да, а что делать с женихом?

Жених *(быстро)*. Если вы сами убьете моего солдата, то я согласен на все. Я уйду с вами! *(Вытирает с лица холодный пот.)*

Питу. Свяжем его вместе с невестой и положим к хорошим немцам. *(Наклоняется к жениху.)* Ну и свадьба! Тебе везет, дурень! Ни у одного миллионера не было такой свадьбы!

Ночная, весенняя уличка, пасмурно, грязь, лужи.

Дверь кабачка открывается, и все попарно выходят на улицу в своих праздничных одеждах. Мужчины тихо переговариваются, расходясь по деревне. Залаяла собака, другая, третья.

Голос Мадлен. Через час все было кончено.

Пустая деревня. Далекий выстрел. Заливаются собаки. Неясные тени перебегают через улицу.

Голос Мадлен. К рассвету люди стали уходить в горы. Уходили все, только мой отец решил остаться. Он говорил, что будет обузой: брать его все равно, что тащить дубовый чурбан...

Пока мы слышим голос Мадлен, на экране сменяются немые кадры приготовлений к уходу из деревни: люди выводят из сараев скотину, связывают узлы, меняют сюртуки на куртки, опоясываются патронташами убитых, одевают детей, привязывают узелки к велосипедам.

Голос Мадлен. Отец попросил поставить перед ним вино, мясо, сыр — все то, что ему было запрещено ранее...

(Наплыв.)

У пустого свадебного стола лицом к выходной двери сидит Ипполит. Красный, довольный, окруженный едой и питьем, он проверяет, может ли достать, не приподнимаясь, все поставленное и положенное перед ним: бутылки с вином, нарезанное мясо, сыр, табак, трубку, заряженный револьвер.

Ипполит. Перестань огорчаться, Катрин! Я прожил хорошую жизнь и правильно умираю. Не мешай мне! Я отлично поужинаю, покурю, выпью вина, посижу, вспомню свою жизнь и убью первого немца или первого жандарма, который войдет, а может быть, и второго. Вот, смотри! *(Целится в бутылку на столе, стреляет. Бутылка разлетается.)* Хорошо? Я старый солдат!

Мадлен уже одета к отъезду. В течение всей этой сцены она беспрерывно курит, иногда начинает быстро ходить по кабачку, переставляет с места на место стаканы и бутылки, потом подходит к отцу, смотрит на него и снова шагает, ломая сигарету и тотчас закуривая новую. Грин искоса наблюдает за ней.

Мадлен *(отцу, резко)*. Пойми, что всю мою остальную жизнь я каждый день буду видеть тебя: как ты сидишь и ждешь смерти. Я буду проклинать себя, что оставила тебя тут. Мне будет страшно. Ты обрекаешь меня на страшную жизнь!

Ипполит. Дурочка! Улыбайся, когда ты вспомнишь меня. Ты вспомнишь человека, который пьет вино, ест мясо и держит оружие в руках. Неужели ты хочешь, чтобы я умер, как тухлый паралитик, после второго удара, беспомощный, как собака с перебитым хребтом? Нет, Катрин, я выбрал себе смерть повеселее. Открой дверь, я хочу послушать, как они будут уходить...

Мадлен открывает дверь. Врывается мощный гул. Люди уходят из деревни. Мычат коровы, блеют овцы, скрипят телеги, груженные скарбом, сонные дети плачут на руках у матерей. Мужчины идут с трофейными автоматами. Девочки гонят гусей.

Ипполит *(жадно слушая гул и кивая головой с очень довольным видом)*. Ну вот, хорошо! Катрин, нам пора прощаться... Давай выпьем! *(Грину.)* Сударь, выпейте с нами. Я вижу, вы хороший человек.

Мадлен быстро подходит к отцу. Грин встает.

Они пьют втроем.

Ипполит. Ну, а теперь иди! *(Грину.)* Вам тоже не стоит задерживаться, сударь!

Грин. Идем! Пора!

Мадлен. Простите меня, Грин, я не могу ехать с вами.

Грин *(бледный от гнева и очень серьезный)*. Я не буду говорить с вами, безумная! Господин Ипполит, я считаю вас очень умным человеком, поверьте, я редко кому говорю это. Я умоляю вашу дочь немедленно ехать со мной. Она большая актриса, сударь. Она нужна не только вашей деревне. Если она пропадет, мне грош цена!

Ипполит *(закуривая трубку)*. Мы очень упрямы, сударь...

Грин. И тем не менее я прошу вас сказать свое слово.

Ипполит. Она ведь не спрашивала меня, когда удрала отсюда шестнадцати лет, и, может быть, правильно сделала, что не спросила. А впрочем, вот мой совет: Катрин, мы с тобой крепкого крестьянского корня, мы из породы Лантье. Мы всегда выбирали жизнь покрупнее и смерть повеселее. Мы родились на этой земле, и нужно жить так, чтобы наша земля хорошо о нас думала. Теперь делай как знаешь *(Сосредоточенно сосет свою трубку.)*

Мадлен. Это твой совет, отец?

Ипполит. Да. Если это можно назвать советом.

В открытой двери появляется запыхавшийся Исидор.

— Катрин! Живей! — кричит он. — Мы отстали! Прощай, Ипполит!

Он исчезает так же внезапно, как появился.

Мадлен *(Грину)*. Вы хотите, чтобы я поехала с вами и дала спектакль?

Грин. Да.

Мадлен *(решительно)*. Хорошо! Будет спектакль! Я запомню твой совет, отец.

Она резко поворачивается, идет, останавливается у открытой двери.

Деревня уже пуста. Торопливо пробегает какой-то отставший. Далеко, за поворотом улички, замирает скрип телег, мычание скотины, плач и голоса. Начинает светать.

Ипполит *(громко)*. Подойди ко мне, Катрин!

Мадлен подходит к нему.

Ипполит. Наклонись. Я хочу еще раз посмотреть на тебя. Улыбнись! Ну вот, такой я хочу тебя запомнить. Поцелуй меня!

Мадлен целует отца.

Ипполит. Иди!

Мадлен *(со странной светлой улыбкой)*. Идем, Грин! Что с вами? Вы плачете?

Грин *(с трудом)*. Нет, мадам. Прощайте, сударь!

Он церемонно снимает шляпу и глубоко кланяется Ипполиту.

(Затемнение.)

Муж Мадлен Тибо пьет кофе и читает газету в знакомой нам комнате. Шаги. Он складывает газету. Входят Мадлен и Грин. Муж встает и спокойно кланяется.

— Это вы? Не хотите ли кофе? Садитесь. Я ждал тебя все утро, Мадлен.

Мадлен *(не садясь и не снимая шляпы)*. Почему?

Муж. Я прочел в газете, что вашей деревни больше нет, и решил: либо ты никогда не приедешь, либо приедешь сегодня. Где твой отец?

Мадлен. Мой отец, вероятно, умер. *(Пауза.)* Где Шарль?

Муж. Жив и здоров. У него нет ни кори, ни ветряной оспы, ни детского поноса. Ты, конечно, едешь дальше?

Мадлен. Да. Где Шарль, Филипп? Его опять нет дома?

Муж *(Грину)*. Вы запаслись билетами, сударь?

Грин *(холодно)*. Они у меня здесь, в кармане, но если вы хотите поговорить вдвоем, то я поищу их на лестнице. *(Идет к двери, оборачивается.)* Мадам, у вас очень мало времени до поезда! *(Уходит.)*

Мадлен. Ну говори, где Шарль?

Муж. Тебе действительно не везет. Впрочем, Шарль теперь редко бывает в Сибуре. Идем! *(Они входят в комнату Шарля.)* У меня есть для тебя важная новость: он отошел от них.

Мадлен *(жадно)*. Отошел?

Муж. Да. Он теперь комиссионер и ничего больше. Только комиссионер. Он продает пылесосы. *(Широким жестом показывает на обстановку комнаты.)*

Комната Шарля неузнаваемо изменилась: строгий порядок, чистота. На стене — яркие коммерческие рекламы. Шесть пылесосов разной величины и формы стоят в ряд. На столе — стопка проспектов солидных фирм, каталоги, пишущая машинка, приходно-расходная книга. Это комната коммерсанта.

Мадлен *(быстро подходит к столу, перебирает каталоги, говорит с огромным облегчением)*. Я знала, что это не может долго продолжаться! Все-таки он мой сын!

Муж. Подожди радоваться.

Мадлен *(тревожно)*. Но ведь он отошел от них?

Муж *(подходя)*. И все-таки подожди радоваться.

Мадлен *(гневно)*. Но ведь ты сам сказал, что он отошел от них!

Муж. Послушай меня. Вот стоит маленький, одинокий человек — это ты, Мадлен, а перед тобой чудовищная машина, для которой нет ни добра, ни зла, ни сыновей, ни матерей, ни родины — ничего...

Мадлен. Ты говоришь о Гитлере?

Муж. Я говорю о машине. В нее вложены огромные капиталы, ее холят и оберегают финансовые и политические властелины мира. С ее конвейера сходят министры и танки, шпионы и огнеметы, священники и линкоры, газетчики и чумные бациллы. И среди прочей продукции она день и ночь выбрасывает сосиски. Одна из этих сосисок — твой сын.

Мадлен. Не понимаю, к чему ты все это говоришь?

Муж. Представь себе, моя бедная Мадлен, что твоего Шарля вызывают в некую не очень уютную комнату. Там он видит важного господина, который говорит ему: «Слушай! Гитлер еще занимает почти всю Европу, но войну он уже проиграл. Три раза приходили сюда немецкие армии. Но для того, чтобы Франция стала такой, как мы хотим, они должны будут прийти в четвертый раз. А сейчас ты должен стушеваться. Живи и работай как знаешь. Но кем бы ты ни стал — фабрикантом, судьей или даже министром, — в нужный момент ты будешь исполнять то, что мы тебе прикажем...»

Мадлен *(не поднимая головы)*. Кто этот важный господин — немец?

Муж. Нет, он француз... Я полагаю, что твой Шарль испугался и воскликнул: «Но если Германия проиграла войну, то сюда придут американцы и меня повесят на фонаре!» Думаю, что ему ответили: «Дурак! Американцы придут не для того, чтобы вешать таких, как ты, а для того, чтобы спасать их».

Мадлен *(вздыхая с облегчением)*. Слава богу! Теперь я вижу, что ты просто сошел с ума.

Муж. Не уверен. Хочешь дослушать?

Мадлен. Говори...

Муж. Думаю, что Шарль несколько приободрился и воскликнул: «Значит, я буду жить?» «Да, — ответил ему начальник, — ты будешь жить, ибо той машине, которая создала нас с тобой, нужны разные люди: и ты, и я, и французы, и немцы, и господин Крупп, и господин Пэтэн. Ты будешь попрежнему работать на нас и делать то, что делал, но уже по-другому. Тебе скажут: «Сожги!» — и ты сожжешь, но так, чтобы не осталось даже следа твоего пальца. Тебе скажут: «Убей!» — и ты убьешь, но так, чтобы даже сам убитый на страшном суде не смог назвать имени своего убийцы. А сейчас иди и занимайся коммерцией!» С тех пор Шарль продает пылесосы. Это произошло молниеносно — в одну ночь...

Мадлен *(поднимая голову, глядит на мужа, говорит с тоской)*. Зачем ты мучаешь меня? Ведь это фантастический бред твоей больной, отравленной головы!

Муж *(угрюмо)*. Вот что, Мадлен. Я многое понял за эти два года и, кстати, кое-что полюбил... Это «кое-что» — Франция. Поверь, я знаю, что говорю.

Мадлен *(устало)*. Позови Грина...

Муж. Господин Грин! *(Идет к двери, открывает ее.)* Вы нашли ваши билеты?

Грин *(входя)*. Если вам угодно, сударь.

Мадлен. Грин, мы должны ехать сейчас?

Грин. Да, мадам. Спектакль назначен на субботу, но есть формальности.

Мадлен. Филипп! Я хочу попросить тебя так серьезно, как не

просила никогда в жизни: сделай, чтобы Шарль в субботу был на моем спектакле.

Муж. Хорошо. Я сделаю все, что в человеческих силах.

Мадлен. Я еще поборюсь за него. Он будет мой! Я его знаю...

Муж *(Грину)*. Сударь! Два раза на протяжении двух месяцев я в поте лица вколачивал в голову вашей актрисе крупицы понимания жизни. Но я вижу — все отскочило, как горох.

Грин *(вежливо)*. Сочувствую вам, сударь!

Мадлен. Только бы он был на моем спектакле! Только бы он был на спектакле!

(Затемнение.)

Знакомая нам театральная уборная. Все тот же изысканный парикмахер — правда, несколько поблекший,— насвистывая, завивает парик.

Дверь открывается, доносятся аплодисменты. Входит запыхавшаяся, постаревшая камеристка.

Парикмахер *(небрежно)*. Ну как она там играет?

Камеристка *(пожимая плечами)*. Играет...

Парикмахер. Не люблю этих современных костлявых актрис.

Камеристка. Тебе никто не нравится.

Парикмахер. Мне прежде всего не нравится, что она согласилась выступать при немцах.

Камеристка. Другие же выступают.

Парикмахер. Но это Мадлен Тибо!

Дверь раскрывается, доносится гул зала. Входит Мадлен Тибо. Она проходит прямо к гримировальному столу, садится, закуривает, жадно затягивается.

Мадлен *(равнодушно)*. Ну как я играла?

Камеристка *(без воодушевления)*. Как всегда, великолепно, мадам!

Мадлен. Что говорят в городе?

Парикмахер *(уклончиво)*. Город два года гадал, выступите вы или нет, мадам.

Мадлен. И что говорят?

Камеристка *(осторожно)*. Люди немного удивляются, мадам.

Парикмахер. Люди очень удивляются, мадам.

Мадлен искоса взглядывает на него. Входит Грин.

Мадлен. Ну как я играла, Грин?

Грин. Как всегда.

Мадлен. Вы звонили на вокзал? Который час?

Грин. Девять часов. Поезд уже пришел.

Мадлен. Значит, он сейчас приедет!

Входит равнодушный помощник режиссера.

Помощник режиссера. Приготовиться к выходу.

Мадлен. Сударь, сейчас придет молодой человек, мой сын. Пусть его посадят в первом ряду возле директорской ложи.

Помощник режиссера. Отлично.

Мадлен. Передайте, пожалуйста, на контроль: он среднего роста, шатен, голубые глаза. Я вас очень прошу! Он немного застенчив.

Помощник режиссера. Шатен, средний рост, голубые глаза, немного застенчив, первый ряд возле директорской ложи. *(Уходит, даже не оглянувшись.)*

Парикмахер. Готово, мадам.

Мадлен встает.

Камеристка. Не забудьте револьвер, мадам. *(Подает револьвер.)*

Мадлен. Спасибо, у меня есть другой... Ну, Грин, ваша мечта исполнится: в этом акте будут сломаны стулья. Я вам обещаю.

Грин *(очень значительно)*. Не надо сломанных стульев.

Мадлен. Что с вами, Грин? Я вас перестаю понимать!

Грин. Вы отлично понимаете меня.

Мадлен *(резко)*. Нет! Я не понимаю вас, Грин! *(Выходит.)*

Дверь остается открытой.

Грин *(камеристке)*. Тут есть запасный выход?

Камеристка. Есть. Там, за поворотом.

Грин. У кого ключ?

Камеристка. Висит на гвоздике.

Грин. Откройте запасной выход и будьте около него! *(Доносятся аплодисменты. Грин прислушивается.)* Она вышла на сцену...

Камеристка. Я не поняла вас, сударь.

Грин *(сердито)*. У вас бывали на спектаклях несчастные случаи?

Камеристка. Что вы, сударь! Никогда!

Грин. Однако все может случиться. *(Выходит.)*

Парикмахер и камеристка переглядываются.

Парикмахер. На этот раз я иду смотреть. Там что-то будет! *(Бежит за Грином.)*

Полутемный зрительный зал. Шарль в сопровождении капельдинера проходит в первый ряд партера и садится на приставное кресло возле директорской ложи. В директорской ложе несколько эсэсовцев.

У барьера сидит полковник охранных войск в черном мундире со свастикой.

Мадлен Тибо на сцене. Та же декорация улицы, что и в начале фильма, тот же фонарь, тот же партнер, та же мизансцена, та же музыка.

Мадлен. Ты лжешь!

Партнер. Клянусь, я люблю только тебя.

Мадлен *(подбегая к партнеру)*. Если ты любишь только меня, то убей ее! *(Протягивает револьвер.)*

Партнер. Черт возьми, ну и баба! *(Отталкивает револьвер.)*

Мадлен. Ты боишься? Боже мой, это так просто!.. Сейчас я покажу тебе, как это делается.

Партнер в замешательстве смотрит на Мадлен: эта реплика явно не предусмотрена текстом роли.

Мадлен. Смотри!

Провожаемая испуганным взглядом окаменевшего партнера, она быстро идет к авансцене.

Партнер *(про себя)*. Честное слово, она сошла с ума!

Встревоженный Грин застывает около рубильника.

Пройдя вдоль всей авансцены, Мадлен останавливается перед Шарлем. Бледный Шарль судорожно сжимает ручки кресла: он сто раз видел этот спектакль, но ни разу не видел такой мизансцены.

Глядя на Шарля, Мадлен медленно поднимает револьвер.

Шарль съеживается в кресле. Легкий недоуменный гул проносится по залу.

Мадлен делает еще шаг к директорской ложе, выходящей на авансцену, и вдруг, почти в упор, несколько раз подряд стреляет в полковника охранных войск.

Грохот опрокидываемых стульев. Крик. Весь зал вскакивает.

Шарль бросается к сцене, протягивает к матери руки. Мадлен нагибается к сыну, глядит ему в глаза.

Грин за сценой выключает рубильник.

В зрительном зале темнота, крики, выстрелы. Потом вдруг раздаются аплодисменты. В директорской ложе забегал свет карманных фонариков.

Вспышки выстрелов.

Где-то наверху запели «Марсельезу». Ее подхватывают сотни голосов.

Выстрелы из директорской ложи.

Темная узкая лестница большого дома для бедняков. Коридор с бесконечными дверями еле освещен забранной в сетку лампочкой. Стайки детей проносятся с писком и шумом по коридору.

По чугунной лестнице, прилепившейся к каменным стенам, быстро поднимаются камеристка, Мадлен и Грин. Мадлен в чужом пальто, накинутом прямо поверх театрального костюма. С лица ее еще не снят грим.

— Сюда, мадам, сюда! — задыхаясь, бормочет камеристка.— Не споткнитесь! Здесь выбитая ступенька... Дайте руку!

Они скрываются в коридоре.

В темноте открывается дверь комнаты.

— Ну вот, мы на месте! — слышен голос камеристки.

Она зажигает свет и закрывает дверь за Мадлен и Грином.

— Вот тут я живу. Садитесь, мадам! Будьте как дома, сударь.

Стены маленькой комнатки сплошь увешаны фотографиями — матовыми и блестящими, большими и маленькими, в рамках и без рамок. Это актеры. Сотни мужских и женских ослепительных улыбок на стенах. Попугай возбужденно скрипит в круглой клетке.

Мадлен прислоняется к стене. Руки ее бессильно повисают.

Грин с размаху падает в старое пестрое кресло.

— Что вы наделали, несчастная?!

— Только то, что сделал отец! Вы видели, как бросился ко мне Шарль? Он мой, Грин. Я говорила, что он будет мой! Вы видели его лицо?

Грин *(пожимая плечами)*. Я видел его лицо.

Мадлен. Он протягивал ко мне руки. Вы видели?

Грин. Я смотрел на вас, мадам.

Мадлен. Что бы со мной ни случилось, буду ли я жива или меня повесят, — мне все равно! Он мой!

Грин. Но все-таки лучше, чтобы вас не повесили. Мадам Купо, вы обещали помочь нам.

Камеристка приходит в движение: ее руки, ноги, грудь, лицо — все устремляется к двери.

Камеристка. Я бегу за ним! Бегу! Через час он будет здесь!

Грин. Вы уверены, что ваш сын может помочь? Кто он?

Камеристка. Он электротехник, но он не только электротехник. Он знает, как устраивать такие дела... Отдыхайте и смотрите мою коллекцию.

Бросив обворожительную улыбку Грину, камеристка исчезает.

Грин. Ну что же, будем смотреть коллекцию. Может быть, это последняя коллекция, которую нам суждено разглядывать.

Четверо сидят вокруг маленького столика. Грин, камеристка, сын ее Купо, электротехник, очень крупный, медлительный, застенчивый парень. Мадлен уже разгримирована.

Купо. Мы вам поможем. Ваша сегодняшняя демонстрация была удачна. Мы обязаны помочь вам... *(Не знает, что еще прибавить.)*

Грин. Я очень благодарен вам, сударь.

Купо. Мы переправим вас отсюда... Но придется вас разделить.

Грин. Да?

Купо *(Грину)*. Вы пойдите на улицу Брюссель, восемнадцать. Спросите Жерара, шофера. И скажите, что вы от меня. Но нужно идти немедленно.

Грин *(с улыбкой поворачиваясь к Мадлен)*. Итак, снова приходится прощаться. С точки зрения законов драматургии, это довольно монотонно.

Мадлен. И все-таки каждый раз грустно.

Купо. Прощайтесь покрепче.

Камеристка. Теперь такие времена, что, когда люди расстаются, не знаешь, через сколько лет они встретятся.

Лестница. На нее выходят Мадлен и Грин. Останавливаются. Мадлен устало улыбается.

Мадлен. Простите, Грин, что я причинила вам неприятности.

Грин. Напротив, мадам, в первый раз за двадцать лет я могу сказать от души, что полностью удовлетворен вашим спектаклем.

Мадлен. Но Шарль действительно протягивал ко мне руки?

Грин. Да, кажется, он протягивал к вам руки.

Мадлен. И у него были слезы на глазах? Правда?

Грин. Я становлюсь близорук, мадам.

Мадлен. Он был потрясен! Я в этом уверена!

Грин. Как старый скептик, я уверен только в том, что мы прощаемся с вами — и надолго.

Мадлен. Прощайте, старый и близорукий скептик! Я буду очень ждать вас.

Грин. И я тоже. Сколько бы лет это ни продлилось. *(Целует руку Мадлен, идет вниз. Длинная тень следует за ним.)*

Мадлен входит в комнату.

Мадлен. Так кончилась еще одна гастроль. Обычно я спрашиваю всех: «Ну, как я играла?»

Камеристка *(искренно, без обычной патетики)*. Скажу от всего сердца, мадам, это было изумительно! Это было действительно как удар молнии.

Купо *(застенчиво)*. Говорят, в зале потом дрались. И в фойе.

Камеристка. Дрались? Ребенок! Разве это называется дракой? Люди отрывали этим прохвостам головы! Вытягивали из них кишки! Ломали им шеи! Это ураган, а не драка!

Купо. Конечно, вы разбудили кое-какие сердца.

Камеристка *(возмущенно)*. Можно подумать, что у тебя паралич языка! *(Мадлен.)* Вы обдали людей ведрами кипятка! Ушатами лавы! Это было как извержение вулкана!

Мадлен. Вижу, вы сдержанно относитесь к моей демонстрации, господин Купо.

Купо. Сдержанно? Это не то слово, мадам. Вы поступили смело... Но как бы вам сказать...

Камеристка. Все равно ты не сумеешь сказать как следует!

Купо. Попробую. Вот вы убили эсэсовца, даже большого эсэсовца. Но ведь он не человек, он вещь. Машина, которая делает войну, фабрикует таких тысячами. Одни в мундирах, другие в пиджаках. Они продаются и покупаются. Вы убили этого — придет другой. Нужно сломать самую машину. Это труднее.

Камеристка. Вы поняли что-нибудь, мадам?

Мадлен. Как странно, второй раз слышу это и от таких разных людей! Я постараюсь понять.

На улице раздаются выстрелы.

Купо *(поднимаясь)*. Это где-то близко...

Камеристка *(быстро загораживая дверь)*. Обойдется и без тебя! Сиди!

Купо *(спокойно)*. Я сейчас вернусь.

Камеристка. Я тебе запрещаю!

Купо *(строго)*. Мама!

Камеристка, всплеснув руками, пропускает сына в дверь, глядит на Мадлен, горестно качает головой.

Мадлен. У вас чудесный сын, мадам.

Камеристка *(скорбно)*. Да, мадам, он чудесный! Но он никогда не женится в этой стране.

Мадлен. Почему?

Камеристка. Он не сумеет объясниться в любви. Можно подумать, что у него к языку привешен кирпич. Правда, для настоящей порядочной девушки честный патриот лучше всякого болтуна...

Мадлен *(улыбаясь)*. Но в нашей стране всегда предпочтут патриота, умеющего поболтать. Так?

Лестница. Откуда-то снизу доносятся возбужденные голоса, тяжелый топот ног.

Бегом поднимается четырнадцатилетний мальчик.

Он заглядывает в комнату камеристки, видит Мадлен.

Мальчик *(задыхаясь)*. Мадам! Мадам! Идите за мной!

Мадлен. Что случилось?

Мальчик. Вас хотят видеть, мадам. Не бойтесь, это внизу, у консьержки...

Комната консьержки под лестницей. Широкая кровать и комод занимают всю площадь. На кровати лежит тяжело раненный Грин. В комнате три-четыре человека. Среди них Купо. Мадлен сидит около кровати и держит Грина за руку.

Грин. Ну вот... Мы расставались на много лет, а встретились через десять минут. Смешно?

Мадлен *(потрясенная)*. Что с вами произошло?

Грин. Я шел по улице, и мне было немножко грустно... Нет, не немножко... Мне было очень грустно после нашего прощания... Я увидел, что три человека гонятся за одним... Мадам! Когда в наши дни трое гонятся за одним, то это наверняка очень хороший человек. Я толкнул его в подворотню и побежал вместо него...

Мадлен. И в вас стреляли?

Грин. Конечно. И, как видите, очень метко... Если бы вы слышали, как они ругались, когда убедились в своей ошибке! Я здорово подшутил над ними.

Мадлен *(в отчаянии)*. Зачем вы это сделали? Сумасшедший! Какая нелепость!

Грин. Нет, не нелепость. Ведь я все-таки француз, хотя три четверти жизни бродил по всему миру... Тот человек, за которым гнались, был, вероятно, нужнее меня... Я последователь вашего отца: я жил весело и выбрал себе смерть покрупнее... А выбирать надо было очень быстро...

Купо *(тихо, наклоняясь к Мадлен)*. Мадам, вам лучше уйти. Может появиться полиция.

Мадлен продолжает гладить руки Грина.

Грин *(услышав)*. Подождите. Только две минуты. Во всех пьесах умирающий имеет право на монолог... Мы очень много острили и очень

мало говорили с вами, Мадлен. Каждое утро я давал слово вечером поговорить с вами серьезно. И каждый вечер отделывался остротами... Я боялся, что в моих устах серьезное покажется пошловатым. Вы знаете, о чем я хотел говорить с вами?

Мадлен. Знаю.

Грин *(совсем тихо)*. Всю жизнь я любил вас, Мадлен.

Мадлен. Знаю.

Купо. Пора, мадам!

Мадлен не слышит его. Она наклоняется к Грину и целует его в лоб. Плачет.

Грин. Спасибо... Еще полминуты... Я хочу сообщить вам приметы моих убийц... Двое наклонились ко мне. Один был высокий с усиками. Другой высокий без усиков. А третий стоял в стороне. Я ясно видел его... *(Подчеркнуто.)* Он среднего роста, шатен, голубые глаза...

Мадлен *(в ужасе)*. Грин! *(Хватает его за руку.)*

Грин. Да! Он очень молод и очень красив, Мадлен!

Мадлен молчит, пораженная.

Грин. Я слишком люблю вас, Мадлен, чтобы не сообщить вам этого.

(Затемнение.)

Больница.

Мадлен облизывает пересохшие губы.

— Дайте глоток вина...

Врач наливает немного вина в стакан.

Следователь. Были еще какие-нибудь свидетели участия вашего сына в убийстве?

Мадлен. Не торопите меня, сударь, осталось уже немного.

Следователь подает Мадлен вино. Она жадно пьет.

Мадлен *(переводя дыхание)*. Грин умер через два часа... Купо и его друзья спрятали меня. Я узнала хороших людей — настоящих патриотов, сударь. Они много сделали для родины... Я поняла, как нужно ломать ту машину, о которой мне говорили Купо и муж... Я горжусь, что помогала этим людям.

Следователь. Это были участники движения Сопротивления?

Мадлен. Да, конечно...

Следователь. Может быть, коммунисты?

Мадлен. Большинство из них коммунисты.

Следователь. И вы работали с ними?

Мадлен. Да. Раньше я боялась их, но за эти полтора года узнала их ближе. Даю вам слово, сударь, что они сделали для освобождения Франции столько, сколько не сделал никто другой.

Следователь. Вот как?.. Впрочем, продолжайте, мадам.

Мадлен. Наконец немцев прогнали... Но я долго не решалась вернуться в Сибур... Я боялась встречи с Шарлем... В конце концов я все-таки приехала сюда...

(Наплыв.)

Сибур. Улица Данте, 26.

Мадлен в очень скромном черном платье стучит и звонит в дверь. Никто не открывает ей.

Подходит пожилая женщина, очевидно, соседка.

Соседка. Простите, вы не мадам Тибо?

Мадлен. Да, я Тибо.

Соседка. Ключ у меня. Сейчас я открою.

Она открывает дверь, и обе женщины входят. В квартире чисто и пусто.

Соседка. Это я прибрала здесь все.

Мадлен. Господина Филиппа нет дома?

Соседка. Уже полгода, мадам. Его повесили гестаповцы.

Мадлен *(пораженная)*. Кто?

Соседка. Гестаповцы, мадам. Подумайте, перед самым уходом! Здесь все было перевернуто вверх ногами. Ломали даже паркет. Они нашли памфлеты господина Филиппа для тайной печати.

Мадлен. Филипп писал для тайной печати?

Соседка. Представьте себе, мадам! Такой спокойный человек! Он знал, что вы приедете. Он просил меня заучить и передать вам фразу, которую я не поняла. Впрочем, никогда нельзя было понять, шутит он или говорит серьезно. Верно, мадам?

Мадлен. Значит, и Филиппа нет... *(Садится.)*

Соседка. Он просил сказать, что, как вы можете убедиться сами, он с корнем вырвал себе язык, которым кичился с молодости. Подумайте только: вырвал язык! Вы что-нибудь понимаете?

Мадлен. Понимаю... *(Пауза.)* Вы не знаете, где живет сын господина Филиппа, Шарль?

Соседка. Ваш сын? Разумеется, знаю! Вы не слыхали? Он скоро женится. У него невеста с приданым.

Мадлен. Я хотела бы видеть его.

Соседка. Ну что же, если только Шарль в Сибуре, то он немедленно прибежит.

(Затемнение.)

Голос Мадлен. И Шарль действительно прибежал...

Улица Данте. Торопливо подходят три веселых молодых человека. Шарль своим ключом открывает дверь.

Лицо Мадлен. Она насторожилась. Шаги по лестнице.

Входит Шарль. Мадлен вскакивает. Шарль бросается к ней, обнимает ее.

— Мама! — бормочет Шарль.

Мадлен почти спокойно гладит волосы сына. На глазах у нее слезы. Потом она чуть отодвигает Шарля, оглядывает его друзей.

— Ты пришел не один?

— Это мои друзья. Познакомься, мама!

Молодые люди раскланиваются. Оба рослые, широкоплечие. Один бритый, другой с маленькими усиками.

Бритый молодой человек. Марсель Руже, сотрудник газеты «Свободный Сибур». Простите наше вторжение, мадам.

Молодой человек с усиками. Клод Жюно! Счастлив видеть вас живой и здоровой, мадам!

Шарль. Они так хотели посмотреть на тебя, мама!

Руже. Простите мою назойливость, мадам. О, если бы вы согласились дать мне первое интервью: Мадам Тибо в освобожденном Сибуре!..

Мадлен *(слабо улыбаясь)*. Только не сегодня.

Руже. О, я понимаю! Но я надеюсь на завтра!

Мадлен. Хорошо. Завтра.

Руже *(сияя)*. Тысяча благодарностей, мадам!

Жюно. Хватит, Руже! Дай и мне получить мой кусочек счастья. Мадам! Я судебный работник и веду дела по розыску людей, которые были связаны с врагами родины. Очень важное дело, мадам! Я полагаю,

что вы могли бы дать правосудию и народу исключительно ценные сведения...

Мадлен молча смотрит на него.

Голос Мадлен. Я смотрела на него, и мне казалось, что я где-то его видела...

Жюно, улыбаясь, ждет ответа.

Голос Мадлен. И я вспомнила. Я видела его в деревне: он делал обыск, когда немцы искали Журдана.

Жюно обворожительно улыбается. Мадлен молча смотрит на него.

Жюно. Вы позволите надеяться, мадам?

Мадлен. Тоже завтра, сударь.

Жюно. Разумеется, мадам! Мы понимаем. У меня тоже есть мать.

Руже. Шарль говорил нам, что у него чудесная мать, мы знаем, что у него знаменитая мать, но мы не предполагали, что у него такая молодая мать! *(Откланиваясь, отступает к двери.)*

Жюно. И такая красивая!

Руже. И такая любезная, не в пример другим красавицам!

Молодые люди, раскланиваясь, расшаркиваясь, улыбаясь, удаляются.

Они спускаются по лестнице, открывают дверь, держат ее несколько секунд открытой, но на улицу не выходят, а громко захлопывают ее и на цыпочках поднимаются обратно по лестнице. Замирают по обе стороны двери, ведущей в столовую. Ждут.

В столовой Мадлен и Шарль сидят за столом. Шарль уже без пальто. Оба выжидательно улыбаются, прощупывают друг друга.

Мадлен *(спокойно)*. Ты хочешь есть?

Шарль *(тоже спокойно)*. Нет, мама. Тебе понравились мои приятели?

Мадлен. Налить тебе кофе?

Шарль. Да, налей... Какое несчастье с отцом!

Мадлен. Большое несчастье.

Шарль. Впрочем, он всегда был довольно странной личностью.

Мадлен. Да, он был странный. С молоком?

Шарль. Если можно.

Мадлен. Ты женишься, говорят?

Шарль. У меня очаровательная невеста. Я вас завтра познакомлю.

Мадлен *(продолжает наливать кофе, не замечая, что чашка уже полна и кофе растекается по столу)*. Буду очень рада. Хочешь печенья?

Шарль. Пожалуйста. Что ты собираешься делать?

Мадлен. Как всегда, выступать в театре. А ты?

Шарль. Я занимаюсь коммерцией — продаю пылесосы. Но если хочешь, я стану твоим импрессарио. *(Вдруг оживляясь.)* Мы будем ездить втроем: ты, я и моя жена!

Мадлен *(спокойно)*. Хорошо... Но куда мы денем Грина?

Шарль молчит.

Мадлен. Кстати, почему ты не спрашиваешь меня, как здоровье Грина?

Шарль. Как здоровье Грина?

Мадлен. Он умер.

Шарль молчит.

Мадлен. Почему ты не спрашиваешь меня, отчего он умер?

Шарль. Отчего он умер?

Мадлен. Его убили.

Шарль молчит.

Мадлен. И знаешь, кто его убил?

Ш а р л ь. Кто его убил?

М а д л е н. Ты. И те двое, которые сейчас приходили с тобой.

Шарль молчит.

М а д л е н. Хочешь еще кофе? *(Снова принимается наливать кофе в ту же переполненную чашку.)*

Ш а р л ь. Это было не так...

М а д л е н. Что — не так?

Ш а р л ь. Я не убивал его. Честное слово, я не убивал его!

М а д л е н. Ты многому научился, но лгать мне ты еще не умеешь... Надень пальто. Мы сейчас с тобой пойдем к прокурору.

Ш а р л ь *(вскакивая)*. Я не виноват ни в чем! Я расскажу тебе все! Ты поймешь!

М а д л е н. Говори!

Ш а р л ь. Пойдем в мою комнату.

М а д л е н. Зачем?

Ш а р л ь. Там тише. Нас никто не услышит.

М а д л е н. Хорошо. Пойдем в твою комнату. Она ничем не хуже этой.

Мадлен открывает дверь в комнату Шарля и ждет, пока сын пройдет вперед. Потом закрывает дверь.

Лестница. Рослые приятели Шарля стоят, прислушиваясь, по обе стороны двери.

Жюно осторожно заглядывает в столовую, она пуста.

Ж ю н о. Он хорошо сделал, что увел ее поглубже в дом.

Р у ж е. Но она слишком умна для него. Она не поверит ни одному его слову.

Ж ю н о. Поверит. Каждая мать — это только мать.

Молодые люди осторожно входят в столовую, на цыпочках пересекают ее и застывают у двери, ведущей в комнату Шарля. Прислушиваются.

Знакомая нам комната Шарля. Сейчас она почти пуста. Кровать с голым тюфяком, пустой стол, стул — и больше ничего. На этом единственном стуле сидит Мадлен — сидит очень прямо, опустив руки, подняв голову. Шарль на коленях перед ней.

Ш а р л ь. Мама, родная, ну верь же мне, верь! Когда я стоял тогда в театре и смотрел тебе в глаза, все перевернулось во мне! Я плакал! И на следующий день я порвал с ними. Я все время искал тебя, но ты исчезла.

М а д л е н. Это хорошо, что ты не нашел меня, Шарль... Почему ты убил Грина?

Ш а р л ь. Я не убивал его! Мы гнались совсем за другим! Я не могу понять, как получилось, что это был Грин. Но я не стрелял! Я только стоял рядом. Только стоял рядом!

М а д л е н. Спасибо за то, что ты стоял рядом.

Ш а р л ь. И потом, ведь это было в последний раз. И с тех пор я совсем отошел от политики. Я обыватель! Я жених! Понимаешь, жених! Я хочу жить и любить свою жену и тебя, мама!

М а д л е н. Спасибо за то, что ты хочешь любить меня. Кому ты донес на Журдана?

Ш а р л ь. Я не доносил!

М а д л е н. Ты опять лжешь. Ты приехал в деревню с этим Жюно.

Ш а р л ь. Да. Мы тогда боялись ездить поодиночке. Но он уже все знал о Журдане. Ну, может быть, я сболтнул что-нибудь, но ведь Жюно

тоже теперь отошел от них. Он тоже только жених, и у него есть невеста, я тебя завтра познакомлю с ней.

Мадлен. Не слишком ли много свадеб для такого маленького городка?

Шарль. Господи, ты мне не веришь! Ну как мне сделать, чтобы ты поверила? Мама, дорогая! Я так много страшного пережил за эту войну! Мне было так трудно без тебя! Так трудно! Если бы я мог вернуть все обратно!

Мадлен *(горько)*. Да, если бы вернуть обратно.

Жюно и Руже прислушиваются за дверью.

Руже. Он превосходно плачет.

Жюно. Говорю тебе, через пять минут они будут обниматься.

Руже. Посмотрим.

Мадлен и Шарль. Шарль, все еще стоя на коленях, прижался к матери, обнял ее.

Шарль. Мы уедем с тобой отсюда. Мы уедем далеко, в Америку... Я действительно стану твоим импрессарио. Мы забудем все. Мы будем ездить по всему свету. Нас будет в мире двое, мама!

Мадлен молча гладит голову сына, перебирает его волосы. Глаза ее закрыты.

Шарль. Ты и я! Как в прежние годы... И города, города, города... И везде афиши: «Мадлен Тибо», и каждый город — уже родина... Мама! Скажи мне, что ты еще любишь меня!

Мадлен. Я люблю тебя, Шарль! Я очень, очень, очень люблю тебя, Шарль. У меня больше никого не осталось на свете. Только ты... Скажи мне, что случилось с твоим отцом?

Шарль. Не знаю.

Мадлен *(совсем тихо)*. Это ты донес на него?

Шарль. Нет... Не я...

Мадлен еще раз проводит рукой по его волосам, глубоко вздыхает, медленно, мягко отстраняет сына от себя.

Мадлен. И снова ты лжешь мне... Ну, Шарль, надень наконец пальто. Мы идем к прокурору...

Шарль. Мама!

Мадлен. Мы идем к прокурору.

Шарль *(вскакивая)*. К здешнему прокурору? Но ведь он почти коммунист! Он засадит меня в тюрьму...

Мадлен. Я буду ждать тебя.

Шарль. На десять лет! Мама!

Мадлен. Я буду ждать тебя.

Шарль. На двадцать лет! И за что? За мальчишеские ошибки! Ведь я теперь только обыватель!

Мадлен. И это неправда. Идем.

Шарль. Я боюсь!

Мадлен. Кого ты боишься?

Шарль *(шепотом)*. Их! С кем я работал раньше...

Мадлен. Но ведь ты отошел от них?

Шарль. Да-да-да, разумеется, но, если я скажу что-нибудь про них, они найдут меня где угодно! Они найдут меня в тюрьме! Они повесят меня в камере! Они убьют тебя тоже! Слышишь? Имей это в виду — тебя тоже! Даже раньше, чем меня.

Мадлен. Ну что же, тем более нужно идти.

Шарль. Они убьют нас! Я же говорю, что они убьют нас обоих!

М а д л е н *(с силой)*. Матери теряют сыновей. Одни сыновья попадают под поезд. Другие умирают от болезней. Третьи погибают на фронте, как герои... Мой сын умрет, убитый из-за угла, в минуту, когда он попытался стать порядочным человеком. Это не самая плохая смерть, Шарль. Идем!

Ш а р л ь. Я не пойду!

М а д л е н. Ты пойдешь!

Ш а р л ь. Нет!

М а д л е н. Тогда я пойду сама.

Ш а р л ь. Ты не пойдешь!

М а д л е н. Посмотрим. *(Идет к двери.)*

Ш а р л ь. Стой!

М а д л е н. Отойди в сторону.

Шарль выхватывает револьвер. Мадлен останавливается и, улыбаясь, смотрит на него.

М а д л е н. Ну что же, стреляй в меня, Шарль. Почему ты медлишь?

Ш а р л ь *(с прорвавшейся наконец яростью)*. Послушай, мне надоело плакать и причитать! Ты не выйдешь отсюда, пока не поклянешься, что поверила каждому моему слову!

М а д л е н. Вот ты какой? Таким я тебя еще не видела... *(Оглядывает Шарля с головы до ног.)* Я не поверила ни одному твоему слову, Шарль.

Ш а р л ь. Не так легко убить свою мать. Но иногда это приходится делать.

М а д л е н. А я тебе уже сказала: стреляй!

Шарль медлит.

М а д л е н. Стреляй, подлец! Стреляй, трус!

Р у ж е *(громко)*. Стреляй, на самом деле! Ну!

Жюно и Руже в открытых дверях.

М а д л е н. А, здравствуйте, господа обыватели! Здравствуйте, женихи! Как поживают ваши невесты? Шарль, перед тобой стоят враги твоего народа. Стреляй в них! Или стреляй в меня. Ты должен выбрать.

Шарль стоит с револьвером в руках.

Ж ю н о. Да, пора решать, Шарль! Ты ведь сам сказал, что ее нельзя выпускать отсюда.

М а д л е н. Или ты предпочитаешь стоять в стороне, как при убийстве Грина?

Шарль молчит. Он дрожит как в лихорадке.

М а д л е н. Трус! *(Идет к выходу.)*

Ж ю н о. Трус!

Жюно три раза подряд стреляет в Мадлен.

Мадлен вздрагивает, останавливается, делает один шаг к Шарлю и тяжелой, немеющей рукой дает ему пощечину. Падает.

Руже и Жюно подходят к Мадлен.

Ж ю н о. Конец.

Р у ж е. Иди за нами, трус!

Шарль медленно обходит тело матери.

(Затемнение.)

Больница.

М а д л е н. Вот и все. Я очень устала... Дайте мне еще вина.

С л е д о в а т е л ь *(собирая исписанные листки)*. Спасибо, мадам Тибо! Я лично займусь вашим делом. Тайная шайка врагов Франции будет раскрыта, ручаюсь вам. *(Наливает ей вино.)* Последний вопрос: есть у вас в городе кто-нибудь, кому можно сообщить о несчастье с вами?

Мадлен. Никого.

Следователь. Ни родственников, ни знакомых?

Мадлен. У меня был отец, муж, друг, сын... Теперь нет никого. Я одна на свете.

Следователь. А друзья по движению Сопротивления?

Мадлен. Они далеко отсюда.

Следователь. Как грустно... Еще раз спасибо, мадам! Вашими показаниями вы сделали очень много для дела свободы и демократии. *(Кланяется, идет к выходу.)*

Мадлен *(закрывая глаза)*. Я очень устала.

Маленькая, унылая, почти пустая комната.

Три человека стремительно вскакивают со скамьи и вытягиваются в струнку перед вошедшим следователем. Это Шарль, Жюно и Руже.

Следователь бросает портфель с показаниями Мадлен на грязный, залитый чернилами канцелярский стол, неторопливо подходит к молодым людям, которые еще больше вытягиваются, и вдруг изо всей силы бьет Шарля по лицу. Шарль отлетает в сторону. Жюно и Руже вздрагивают, но продолжают стоять навытяжку.

Подождав, пока Шарль снова встанет в строй, следователь закатывает такую же сокрушительную пощечину сперва Руже, потом Жюно.

Следователь *(сквозь зубы)*. Когда три таких здоровых болвана не могут убить одну женщину, то назавтра их находят в морге. Понятно?

Жюно *(не решаясь вытереть кровь с разбитых губ)*. Но, господин капитан...

Следователь *(идет к столу, берет портфель)*. Молчать! Сидите здесь, пока я не придумаю, что с вами делать.

Шарль *(бледный и окровавленный)*. Простите, господин капитан... Она жива?

Следователь. Жива. И если она не умрет, тебя придется повесить.

Жюно. А если она умрет?

Следователь. Если умрет?.. Ну, если умрет... тогда посмотрим. Счастье ваше, что история не кончается сегодняшним днем и вы еще можете пригодиться Франции... *(отходит от стола, вновь оборачивается и добавляет)* через несколько лет.

Возникает надпись:

1955

Диктор. Мы рассказали вам историю целой человеческой жизни, а Палата депутатов все еще не закончила голосования. И истомленные репортеры все еще бродили по коридорам, собирая жатву для своих газет.

Кулуары Палаты. Буфет. Табачный дым, гул голосов. Парламентарии, гости, дипломаты, газетчики и радиокомментаторы бродят, жуют бутерброды, курят и пьют. На каждого выходящего из зала заседания набрасываются с вопросами:

— Ну что там?

— Голосуют...

— Пять часов утра! Сколько же это может продолжаться?

За одним из столиков сидит человек лет тридцати, с усиками, в роговых очках. Перед ним — папка с какими-то бумагами.

Крупный, медлительный мужчина подходит к столику.

— Разрешите?

Сидящий поднимает голову — это Шарль.

Крупный мужчина садится. Вглядывается в Шарля, точно стараясь вспомнить, где он его видел. Потом говорит:

— Господин Шарль Тибо, если не ошибаюсь? Я узнал вас по карточке, которую часто видел у вашей матушки. Я — Купо, электротехник, сын камеристки.

Ш а р л ь *(неохотно)*. А! Вот как! Очень приятно. Но, по-моему, вы уже не электротехник? Если не ошибаюсь, вы мэр какого-то округа? Не помню, какого...

К у п о. И тем не менее я электротехник...

Официант ставит на стол бутылку с минеральной водой. Шарль наливает два стакана.

К у п о. Я хотел спросить вас: убийцы вашей матери еще не разысканы?

Ш а р л ь. Нет. *(Пьет минеральную воду.)* Ну что вы скажете обо всем этом? *(Показывает на закрытые двери зала заседаний.)*

К у п о *(пожимая плечами)*. А вы?

Ш а р л ь. Отвратительная нерешительность! Они боятся, как бы немцы опять сюда не пришли. Вздор! Немцам нужен Восток, а не Запад... За плечами у нас Америка и Великобритания, а мы робеем, как деревенский парень на городской ярмарке. Где старый французский дух? Но сегодня все будет кончено, можете мне поверить. Я хорошо знаком с закулисной стороной дела: они проголосуют «за». *(Подчеркнуто спохватывается.)* Ах да, я и забыл — вам это, вероятно, не по вкусу: ведь вы коммунист?

К у п о *(внимательно глядя на Шарля)*. Видите ли, господин Шарль! Я помню трех человек, которые не были коммунистами. Это ваш дед — деревенский кабатчик. Ваша мать — она всю жизнь странствовала и не знала, где ее родина. Ваш отец — он ни во что не верил. И вот, если эти люди сумели так умереть, как они умерли, значит Франция уже не та и с ней не так-то легко справиться, как бы они там ни проголосовали!.. Простите, я сяду за другой столик.

Купо пересаживается. Гул в кулуарах. Пробегают репортеры. Открывается дверь, и из зала заседаний выходит представительный мужчина. Мы узнаем в нем бывшего следователя, которому Мадлен давала показания. Репортеры подбегают к нему:

— Какие новости, господин депутат?

Б ы в ш и й с л е д о в а т е л ь. Терпение, господа! Мы голосуем!

Коррадо ВАДИАНИ

БУДЕТ ЛИ ЖИТЬ ИТАЛЬЯНСКОЕ ПРОГРЕССИВНОЕ КИНО?

«Мы не должны позволять, чтобы наше грязное белье выставлялось на площадях. Мы должны воспрепятствовать выпуску фильмов об оборванцах»...

Такими оскорблениями и угрозами четыре года тому назад осыпало прогрессивных итальянских кинематографистов одно официальное лицо в Риме. Это заявление послужило сигналом к атаке на прогрессивную итальянскую кинематографию. В трудных условиях, сложившихся после этого, все же удалось выпустить ряд замечательных фильмов, имевших успех. Некоторые из них стали известны советскому зрителю. Однако многие фильмы так и не вышли на экран.

Так случилось с фильмом Де Сантиса «Те, кто выращивает хлеб», рассказывающим о жизни крестьян Калабрии. Висконти отложил работу над фильмами «Заокеанская пенсия», повествующим о годах фашистской диктатуры, и «Свадебное шествие» — о проблеме брака в Италии. Дзаваттини отложил «до лучших времен» сценарий «Моя Италия»...

Напомним о «первородном грехе» итальянского прогрессивного кино, чтобы понять ненависть, которую питают к нему его враги. Оно родилось в период Сопротивления, которое по своей сути было не только славной вооруженной борьбой с оккупантами, но и глубоким национальным движением за демократическое и социальное обновление Италии. Прогрессивное кино с первых своих фильмов выражало требования и стремления народа к лучшей жизни, говорило о его страданиях, радостях и борьбе. Оно носит народный, общенациональный характер. Оно в поэтической форме показывает рабочего, пенсионера, работниц рисовых плантаций, сборщиц слив, крестьянина, служащего. Прогрессивное кино в своем развитии сопровождает и отражает жизнь и борьбу трудящихся.

Недавно кто-то из христианских демократов сетовал на то, что за последнее десятилетие итальянские кинодеятели не создали ни одного верноподданного правительству произведения. Он был бы, вероятно, еще больше раздосадован, если бы обратил внимание на следующий факт: за те же десять лет ни один антинародный фильм не имел успеха у зрителей. Полный крах терпят антикоммунистические фильмы, созданные на клерикальный и американский капиталы. Один из них — «Я выбрал любовь»,— полный клеветнических антисоветских выпадов, обошелся в сто пятьдесят миллионов и не выручил даже половины этой суммы. Не лучшая судьба выпадает и на долю антикоммунистических фильмов, которыми Голливуд наводняет итальянские экраны.

В прошлом году в римских газетах появилось сообщение о созыве совещания совета министров, где, между прочим, говорилось следующее: «В секторе зрелищных мероприятий будет выяснено, какие кинематографические компании и агентства, используя государственные субсидии, отдают часть средств Коммунистической партии. Очевидно, нужно будет принять самые строгие меры». На следующий день официозное агентство с обличительным пылом комментировало: «Такой-то правительственный орган заявил, что с монополией коммунистов в области кино скоро будет покончено. ...Кадры итальянского кино в меньшей степени составляют коммунисты. На основных четырнадцать кинорежиссеров приходится четыре коммуниста, заявивших об этом открыто, то есть Висконти, Моничелли, Лидзании и Де Сантис; другая же четверка — Де Сика, Джерми, Латтуада, Атоньони — лишь симпатизируют левым партиям».

Цель составления таких маккартистских списков выявилась после того, как рука, управляющая этой кампанией, показалась из-за пульта. Американский журнал «Таймс» назвал четыре основные итальян-

ские кинофирмы «коммунистическими», которые будто бы «финансируют Коммунистическую партию Италии», и заявил, что если не изменится положение в итальянском кино, с сегодняшнего дня и впредь пикеты американского легиона будут мешать демонстрированию итальянских фильмов в США. Тот же самый журнал выливает поток грязи на итальянских киноработников, хотя всем известно, что не было еще такого сезона, чтобы их не наградило почетными дипломами ежегодное собрание кинокритиков США.

Многое станет понятным, если рассмотреть хотя бы в общих чертах некоторые экономические данные. Кинорынок Италии насчитывает около 800 миллионов зрителей и приносит 90 миллионов лир ежегодного дохода (с тенденцией к увеличению). В связи с ростом итальянской кинопродукции (150 художественных фильмов в год) и повышением качества большей ее части доход от американских картин, демонстрируемых в Италии, снизился с 80 процентов общей суммы доходов в 1947 году до 57 процентов в 1954 году.

Итальянский фильм начал успешно проникать и на рынки других стран (например, Латинской Америки), наводненные до этого исключительно голливудской продукцией.

Можно привести пример, когда один из старых фильмов Де Сантиса, который обошелся менее чем в десять миллионов лир, принес дохода больше чем в два миллиарда.

Теперь понятно ожесточение, с каким американцы и их друзья из Рима выступают против молодой прогрессивной итальянской кинематографии, маскируя свои атаки «охотой за ведьмами».

Американские кинокомпании располагают в Италии большой финансовой силой, потому что доходы от своих фильмов они согласно закону не могут вывозить в валюте. Этот капитал нужен им для того, чтобы бороться с итальянскими компаниями, повышая оплату актеров, студий, финансируя «колониальные» фильмы.

Но итальянский прогрессивный фильм теперь уже не так легко задушить. Он имеет такую прочную базу в кинематографической жизни, что оказывает влияние и на коммерческую кинопродукцию. Даже самые заядлые реакционеры из режиссеров вынуждены по-своему «равняться» на него. В последнем фильме Дженины «Маддалена» крестьяне внешне изображены, «как в действительности». Конечно, клерикальный режиссер не может показать их борющимися за свои интересы: в последний момент является богородица и сотворяет чудо...

Деятели итальянского кино не ожидают никакого чуда; хотя условия борьбы тяжелы и, может быть, многих ожидает тюрьма, они не намерены повернуть вспять и рассказывать побасенки о любовном треугольнике.

Борьба в защиту итальянского кино по своей сути тесно связана с борьбой народных масс за коренное изменение политики правительства, за установление демократического, миролюбивого режима. Итальянские кинодеятели в подавляющем большинстве поддерживают эту борьбу трудящихся масс и сплачиваются в ней. Кроме профсоюза существует и действует ассоциация «Римский кинокружок», в состав которого входят самые крупные деятели итальянского кино: Висконти, Дзаваттини, Де Сантис, Джерми, Де Сика, Джиротти, Блазетти, Дзампа, Амидеи, Д'Амико, Бозе Лоллобриджида и другие. Эта ассоциация защищает народное общенациональное кино от нападок властей и американцев.

Четыре кинематографических журнала — «Новое кино», «Кинообозрение», «Киноэхо», «Обзор итальянского кино»,— участвующие в этой борьбе, получили самое широкое распространение в стране. И наоборот, кинематографические журналы, финансируемые правительством, после того как из их редакций были изгнаны лучшие теоретики прогрессивного кино, влачат жалкое существование.

Почти во всех городах действуют ассоциации киноклубов и друзей кино, которые активно отстаивают интересы национальной культуры.

Всеобщая борьба итальянских масс неизбежно увенчается успехом, потому что она является великой национальной борьбой против духовного мракобесия, в защиту основных политических, общественных, экономических и культурных ценностей. Она ведется в самых различных формах со времени Сопротивления. Сражение не может быть проиграно. Победа будет за правдой и прогрессом. Настанет радостный день и для итальянского прогрессивного кино.

ОТОВСЮДУ

В 1954 году кинематография Китайской Народной Республики выпустила 14 художественных, 37 хронико-документальных, 15 научно-популярных фильмов и большое количество журналов кинохроники.

Сейчас в производстве находятся фильмы: «Завтрашний день нашей страны» — о жизни пионеров, «Легкая кавалерия на берегах разгневанного моря» — об охране морских границ Китая, «В сетях» — о борьбе со шпионажем, и другие.

Всего в текущем году предполагается выпустить 18 художественных и 42 документальных фильма, 72 номера журнала «Новости дня», 12 номеров киножурнала для деревни и 12 номеров киножурнала «Китай сегодня».

Кино привлекает все большее количество зрителей. В 1954 году кинотеатры посетило 810 миллионов человек — на 55 миллионов больше, чем в 1953 году.

◘

Киностудия Народно-освободительной армии закончила съемки цветного документального фильма «Дорога счастья» — о строительстве шоссейной дороги Сикан—Тибет.

Съемки фильма производились на высоте 5000 метров над уровнем моря, в чрезвычайно тяжелых, а нередко и опасных условиях.

◘

Скончавшийся в декабре 1954 года на сто первом году жизни знаменитый польский актер Людвиг Сольский был не только выдающимся деятелем театрального искусства. Он снимался в кинохрониках «Земля обетованная», «Души в неволе». Был также создан специальный фильм «Гений славы», где засняты лучшие сценические роли Сольского. Польская кинохроника в дни столетия со дня рождения корифея польской сцены запечатлела на пленку отрывки из пьесы «Крупные рыбы», в которой юбиляр играл роль Цяпуркевича.

Китайские кинематографисты настойчиво работают над созданием фильмов о новой жизни Китая и о героях Народно-освободительной армии. Ниже публикуются (с незначительными сокращениями) помещенные в журнале «Дачжун дяньин» («Кино — массам») статьи режиссера фильма «Разведка за рекой» Тан Сяо-даня и писателя, автора экранизированной повести «Предложение» Гу Юй. В этих статьях отражаются творческие устремления китайского киноискусства.

ТАН СЯО-ДАНЬ

ОБРАЗЫ ГЕРОЕВ НАРОДНО-ОСВОБОДИТЕЛЬНОЙ АРМИИ

Я был очень доволен, получив для экранизации пьесу «Разведка за рекой». Как и многих читателей, меня захватили ее образы и сюжет. Герои этого произведения — разведчики — полны непреклонной решимости бороться за народное дело, но каждый из них имеет свой особый характер: умный и волевой командир роты Ли; жизнерадостный разведчик У Лао-гуй; молодой, задорный Сяо Ма; сильный и отважный Ян Вэй; сообразительный и находчивый Чжоу Чжан-си.

Пьеса воспроизводит эпизод из боевых действий Народно-освободительной армии весной 1949 года перед форсированием широкой и полноводной реки Янцзы. Противник, сосредоточив на южном берегу все остатки своих сил, создавал мощные укрепления, одновременно распространяя слухи о том, что Янцзы — это непреодолимая преграда.

И вот дождливой и ветреной ночью пять отважных разведчиков переправились на маленькой лодчонке через Янцзы. Они побывали в расположении противника, собрали очень ценные сведения и благополучно вернулись обратно. Их пример воодушевил бойцов. Теперь уже никто не боялся ни глубины, ни бурного течения реки. Первым переправился через Янцзы со своим батальоном дважды Народный Герой Му Сы-жун. Он установил там связь с местными партизанскими отрядами и во многом содействовал успешному форсированию реки.

Разведчики — это особый род войск. Мужество, собранность, ловкость, способность быстро реагировать на каждую внезапность, обязательны для любого разведчика. Чтобы передать такие качества, актеры, исполняющие роль разведчиков в фильме, жили вместе с бойцами войск береговой обороны и принимали участие в учебных разведках. Возвратясь на студию, мы консультировались у Му Сы-жуна и других участников исторических событий, упорно

«Разведка за рекой»

занимались, создавали все условия, чтобы актеры вжились в свои роли.

На некоторое время мы поселились в районах, которые описаны автором. Здесь все артисты беседовали с прославленными партизанами — участниками исторических боев.

Большую помощь постановке фильма оказала воинская часть (здесь была только одна трудность: никто из бойцов не хотел изображать противника...).

Во время съемки нас застигло большое наводнение. Только благодаря организованности и дисциплинированности нашего коллектива, благодаря помощи воинской части нам удалось справиться с неожиданно возникшими трудностями. Бойцы помогали и населению, продолжая прекрасные традиции Народно-освободительной армии.

Если наш фильм привлечет к себе внимание широкого зрителя, это нужно отнести прежде всего за счет созданных в фильме образов беззаветных героев.

«Разведка за рекой»

ОТОВСЮДУ

Кинохроника Польской Народной Республики отметила десятилетие своего существования выпуском очередного пятисотого номера.

■

Студия ДЕФА выпустила новую цветную музыкальную кинокомедию «Один раз не в счет» (режиссер Конрад Вольф, сценарий Пауль Винс, оператор Вернер Бергман).

Действие фильма развертывается в одном из живописнейших уголков ГДР, в местечке Клингенталь, славящемся своими музыкальными традициями. Молодой немецкий композитор Петер Везелин, попадая из Западной Германии в ГДР, ощущает на каждом шагу благотворные результаты демократических преобразований: он видит предприятия, перешедшие в руки народа, комфортабельные санатории для горняков, прекрасную музыкальную школу.

В создании этого фильма приняли участие молодые творческие силы. В частности, режиссер Конрад Вольф представил этот фильм в качестве своей дипломной работы по окончании ВГИК, где он учился в мастерской режиссера Александрова. Дипломная работа получила высокую оценку.

■

Фильм «Маяк» (совместное производство ДЕФА и шведской киностудии «Пандора») поставил лауреат Национальной премии Вольфганг Штаудте. Более месяца работники и артисты обеих киностудий провели на небольшом рыбачьем острове Марштандт у западного побережья Швеции. Большую помощь оказали местные рыбаки, которые отважно выходили в море для съемок, пренебрегая штормом.

■

С 1949 года, когда было заключено соглашение о сотрудничестве итало-французской кинематографии, до 1954 года выпущено 127 фильмов совместного производства.

ОТОВСЮДУ

Режиссер Джанни Франчолини поставил по сценарию Жоржа Амиди кинокартину под названием «04». Это номер телефона центральной междугородной телефонной станции в Риме. Кинокартина показывает скромных римских телефонисток в их повседневном труде и личной жизни. Прогрессивная итальянская печать расценивает фильм как удачу авторов.

◘

Фильм «Начальная школа», поставленный режиссером Альберто Латтуада, затрагивает острую для Италии проблему, показывая нищенские условия жизни учителей.

Учитель миланской школы Пилад добывает себе средства для жизни мелкой торговлей, мечтая непременно разбогатеть.

Этой мечтой он заражает и своего коллегу Трилли. Тот готов уже бросить работу, но любовь к школе оказывается сильнее, чем стремление к благополучию, и он остается со своими учениками.

Газета «Унита» пишет о большом значении фильма, но вместе с тем отмечает, что в нем остались неосвещенными некоторые важные стороны школьной проблемы (взаимоотношения в среде педагогов, отношения учителей с родителями учащихся и т. д.).

◘

Документальный фильм о Пабло Пикассо, созданный недавно в Италии Лючано Эммером по сценарию Ренато Гуерцио и Антонелло Тромбадори, охватывает творчество художника, начиная с первых его картин и кончая последним произведением — фресками «Война и мир».

◘

В Париже, на кладбище Пер Лашез состоялось открытие памятника Жоржу Мелье — одному из пионеров кинематографии. Мелье умер незадолго до второй мировой войны в приюте для нищих.

ГУ ЮЙ

ПРОСЛАВЛЯТЬ НОВЫЕ ДЕЛА, НОВЫХ ЛЮДЕЙ

В деревне, где я родился, каждый год, во время разлива реки, разгоралась вражда между жителями восточного и западного берегов. Все вооружались, чем могли, и шли оберегать свою плотину от жителей противоположного берега. Каждый думал про себя: «Пусть на том берегу открывают плотину, а мы на своем ни за что не откроем». Желание сохранить свою плотину в целости порождало у крестьян непримиримую междоусобную вражду.

Как много изменений произошло с тех пор! Сейчас, конечно, все это кажется смешным.

В 1949 году к югу от нашей деревни начали строить плотину. Материал для нее охотно доставляли жители обоих берегов, хотя мост, соединяющий восточный берег с западным, находился далеко от деревни и людям приходилось затрачивать много времени на переезд. Никого это не останавливало, все охотно помогали строительству. Среди энтузиастов строительства был один старик. Лукаво прищурившись, он сказал: «Пожалуй, раньше это сделать было бы невозможно!» Глубокая мысль была заложена в словах этого старика!

Мы еще помним наводнение 1939 года в окрестностях Тяньцзина, когда по улицам города плавали на лодках и сооружали дамбы из мешков с хлебом, когда Тяньцзин-Пукоуская железная дорога вышла из строя. Это была трагедия! Город и железная дорога в то время были в руках японских милитаристов.

В 1949 году произошло такое же наводнение. Надо сказать, что здесь протекает девять рек, фарватеры которых во времена господства японцев и гоминдановцев не очищались, а береговые укрепления разрушились. Разлив грозил затопить город и размыть пути железной дороги. Но теперь обстановка была другая, другие были хозяева города и железной дороги! Пригородные крестьяне сами разрушили земляные укрепления на западном берегу реки и направили всю воду на свои пашни.

В чем же дело? Разве они не знали, что погибнет урожай — основа их существования?

Конечно, знали, но знали также и то, что затопление промышленного города и повреждение важной магистрали нанесут колоссальный ущерб для всего государства. Ради общегосударственных интересов необходимо было пожертвовать интересами отдельного коллектива.

В «Предложении» есть образ старого крестьянина Сы Лао-гана, который вначале ни с чем не желал считаться, кроме интересов своей деревни. Посланный крестьянами в уезд, он требует, чтобы в первую очередь начались работы по устройству плотины — с ремонтом железной дороги можно подождать! Но общее положение требует безотлагательно восстанавливать железную дорогу. Коммунист

Цзин Цин, будущий зять Сы Лао-гана, посланный вместе с ним в уезд, быстрее, чем он, разобрался в обстановке. Цзин Цин понял, что государственные интересы должны стоять на первом месте, ибо чем прочнее положение государства, тем больше будет у него возможность выделять районам суммы из бюджета на строительство плотины, на борьбу с наводнением.

Крестьяне поддерживают Сы Лао-гана и возмущены «предательством» Цзин Цина, который в уезде на заседании народных представителей снял свое предложение о первоочередном строительстве плотины в своей деревне. Они требуют возврата своих денег из кооператива. Решительные меры, которые предпринимает Цзин Цин, чтобы предотвратить развал кооператива, вызывают еще большее недовольство крестьян.

Но вот начинается наводнение. Цзин Цин с риском для жизни бросается к месту прорыва плотины, заражая своей смелостью всех крестьян. Они убеждаются, что коммунист Цзин Цин защищает их интересы. Общими усилиями они восстанавливают плотину и спасают от наводнения поля.

Таких, как Цзин Цин, сегодня немало, особенно среди молодежи. Я видел их на съездах народных представителей в провинции Хубэй. Они очень серьезно выступали по докладу правительства, вносили ценные предложения.

В широких крестьянских массах все больше развивается чувство коллективизма. Я наблюдаю, как растет у моих односельчан интерес к газетам, к известиям, воодушевляющим людей на строительство новой жизни. Прочитав о досрочном выполнении производственного плана Аньшаньским металлургическим комбинатом, они были так довольны, точно сняли хороший урожай со своих полей. Значит, они сейчас понимают, что успехи индустрии имеют прямое отношение к их собственному благополучию. Изменяется идеология крестьянства — оно все глубже осознает величие и правильность социальных преобразований.

С тех пор как народ Китая стал сам распоряжаться своей судьбой, новые и радостные события беспрерывно рождаются на огромной и богатой земле нашей родины. Эти новые дела и новых людей необходимо прославлять. С этой целью я и написал повесть «Предложение».

МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНКУРС ФИЛЬМОВ ДЛЯ ДЕТЕЙ

В прошлом году во Франции был проведен несколько необычный конкурс. На суд большой детской аудитории были отданы пятьдесят фильмов, созданных в четырнадцати странах. В результате просмотров, продолжавшихся в течение ряда месяцев, полторы тысячи парижских школьников и школьниц присудили первую премию двум фильмам:

ОТОВСЮДУ

Английская Академия кино присудила ряд премий за 1954 год.

Из иностранных картин лучшей признана французская — «Плата за страх» Анри-Жоржа Клузо. Лучшим мультипликационным фильмом — чехословацкий — «Арии прерий» Иржи Трнка. Из английских фильмов премию получил «Выбор Гобсона» Дэвида Лина.

Немецкая киноактриса Корнел Борчер премирована Академией за исполнение роли в английской картине о послевоенной Европе «Разделенное сердце». Лучшим комедийным актером признан англичанин Кеннет Мор, снявшийся в цветном фильме «Доктор идет».

Американскому актеру Марлон Брандо присуждена премия за исполнение главной роли в фильме «Порт большого города».

◘

Австрийский океанолог Ганс Гасс выпускает цветной фильм о жизни в малоисследованных частях океана. Съемки происходили в Тихом океане, в 900 километрах западнее Эквадора.

В трудных условиях, порой рискуя жизнью, операторы засняли разнообразные породы рыб, морских львов, кашалотов, пингвинов. Подводные и наземные приключения экспедиции объединены несложным сюжетом.

◘

В связи с десятилетием со дня освобождения Дании от гитлеровской оккупации на экраны страны выпущен новый фильм «День пришел» (по одноименному роману Р. Б. Муус) — о движении Сопротивления.

◘

Мексиканский режиссер Роберто Гавальдон недавно закончил постановку фильма «Маска одиночества». Оператор Габриэль Фигероа. Главные роли исполняют Росаура Ревуэльтас, Артуро де Кордова и Педро Армендарис.

Большую помощь в постановке оказали профсоюзы.

ОТОВСЮДУ

Миллионы американцев жертвуют во имя бизнеса своим здоровьем, честью и совестью, а тысячи матерей — даже своими детьми. Отовсюду стремятся в Голливуд эти мегеры и бросают их к подножию идола кинопромышленности. Им мерещатся высокие оклады Джекки Кугана и Ширли Темпль.

По официальной статистике, в 1951 году на работу было принято 2 445 детей. Из них фактически было занято 1 344. Матери незанятых детей влачили жалкое существование, завидуя тем, кому «повезло».

Однако участь «счастливчиков» не так уж завидна: только 212 детей были заняты более чем... два рабочих дня в году!

Торговля детьми происходит по узаконенной таксе: ребенок свыше шести месяцев от роду получает 15 долларов за съемку, от трех месяцев до шести — 25 долларов, от месяца до трех — 50, не достигшие одного месяца — 75 долларов... Прибыльным делом оказалась «подготовка кадров» в этой области. Существуют «школы», где «обучаются» кандидаты в «кинозвезды», начиная с двухлетних. Специальное объединение ("Screen Childrens Guild") поставляет детей для кино, радио и телевидения.

Матери более или менее известных на экране детей объединились в особую организацию для обеспечения карьеры своих питомцев...

Вот он, пресловутый бизнес!..

(Из статьи в журнале «Фильмшпигель», № 2, 1955).

□

По сообщению газеты «Дейли уоркер», группа бизнесменов намерена создать цветной фильм «Рождение нации» по книге Томаса Диксона «Пятна леопарда». По этому же источнику фильм, восхваляющий Ку-Клукс-Клан, был поставлен в США сорок лет назад.

Сейчас на новую постановку предполагается истратить 8 миллионов долларов.

французскому — «Белая грива» и советскому — «Чук и Гек». Конкурс был организован Международным комитетом труда при активном участии Института фильмологии Парижского университета, федерации ассоциаций кинопродюсеров, отдельных продюсеров, работников министерства просвещения, дирекции педагогического музея, директоров школ, учителей и родителей.

Дети, участвовавшие в просмотрах, разбивались на две группы (семь — девять и десять — двенадцать лет); в каждой группе были подгруппы мальчиков и девочек.

Дети смотрели в три недели по одной программе (из двух-трех фильмов). После каждого просмотра они должны были высказаться, какой из фильмов им больше понравился.

В результате предварительного голосования первая группа выбрала в последний тур одиннадцать фильмов, вторая — четырнадцать. По каждой категории фильмов дети голосовали отдельно. Следующий этап заключался в том, чтобы из четырех фильмов отобрать два наиболее интересных.

Результаты голосования показали, что различие во вкусах между мальчиками и девочками более значительно в младшей группе (семи — девяти лет). Однако советский фильм «Чук и Гек» явился исключением из этого правила. Самые младшие мальчики реагировали на этот фильм почти так же, как девочки того же возраста. Но чем старше мальчики, тем меньше их интерес к этому фильму; у девочек же всех возрастов «Чук и Гек» неизменно занимает первое место.

Отмечено, что мальчики явно отдают предпочтение фильмам, насыщенным действием, где главное — событие, а не персонаж, где идет борьба и побеждает ребенок.

Девочки предпочитают более медленное развитие действия.

Полнометражные (90 минут) фильмы не имели успеха на конкурсе. Детей раздражало слишком длинное вступление к главному.

Дети более чувствительны к изображению, чем к слову. Но ясный и понятный диалог хорошо запоминается и верно воспроизводится при пересказах.

Очень нравятся детям необычные приключения в современных условиях: «Чук и Гек» встретил лучший прием, чем французская сказка «Черненький и Беленький».

Неуспех датского фильма «Один в мире» показал, что изображение на экране сна плохо доходит до юных зрителей. Они не любят нереальное: обнаружив, что действие происходит во сне, они теряют к нему всякий интерес.

Дети понимают и ценят прекрасное. Они часто вспоминали зимние пейзажи «Чука и Гека» и красоту лошади во французском фильме «Белая грива».

Любопытно, что какое-либо техническое несовершенство фильма не производит на них впечатления.

Таковы некоторые предварительные выводы, которые сделаны на основании конкурса.

БЮЛЛЕТЕНЬ КИНОКОМИССИИ ОБЩЕСТВА «ФРАНЦИЯ — СССР»

Кинокомиссия Общества «Франция — СССР» приступила с февраля 1955 года к выпуску ежемесячного информационного бюллетеня.

В передовой статье первого номера говорится о задачах Общества — способствовать взаимным связям народов двух великих стран, установлению дружественного сотрудничества в области науки, техники, искусства и выражается уверенность, что, работая в этом направлении, кинокомиссия тем самым будет служить интересам Франции и делу мира.

Одной из форм установления живой связи между французскими и советскими кинематографистами является подробная взаимная информация. Поэтому кинокомиссия будет помещать на страницах бюллетеня по возможности исчерпывающие сведения о советском кино, а также широко информировать своих советских друзей о французском кино.

Далее в бюллетене приводится выдержка из заключительного слова А. Суркова на Втором Всесоюзном съезде писателей, где говорится о необходимости привлечения крупных писателей в кинодраматургию и об использовании опыта зарубежной прогрессивной кинематографии, в частности лучших итальянских, французских, индийских и японских кинокартин, которые могут быть полезны для советских сценаристов, как предмет творческого изучения.

Под заголовком «Встреча» помещена запись беседы членов кинокомиссии с главным редактором журнала «Искусство кино» В. Жданом во время его пребывания в Париже на заседании Бюро Международной ассоциации научно-популярного кино. Заданные В. Ждану вопросы свидетельствуют, что французские мастера кино живо интересуются мнением своих советских коллег о киноискусстве Франции, а также планами работ киностудий Советского Союза.

В статье «Французские фильмы в СССР» сообщаются данные кинопроката, причем особо подчеркивается, что переозвучивание иностранных фильмов на русский язык и языки народов СССР рассматривается советскими режиссерами и актерами как ответственная творческая работа: в дубляже картин принимают участие наиболее крупные мастера.

Из следующей заметки, «Советские фильмы во Франции», читатели бюллетеня узнают о выходящих на экраны Парижа кинокартинах: «Арена смелых», «Великий воин Албании Скандербег» и «Школа мужества».

Бюллетень кончается хроникой, рассказывающей, в частности, о том, над чем работают в настоящее время советские кинохудожники.

ОТОВСЮДУ

Три проекта экранизации романа Л. Толстого «Война и мир» возникли почти одновременно у голливудских кинофирм.

Продюсер Майкл Тодд намерен поставить этот фильм силами сценариста Роберта Шервуда и режиссера Фреда Циннемана.

«Парамоунт» совместно с итальянцами Дино де Лаурентис и Карло Понти уже снимает в Финляндии.

Продюсер Дэвид Сельзник сообщил, что Кинг Видор будет снимать в Югославии.

Американская газета «Варайети» пишет, что если никто из конкурентов не откажется от своих намерений, то вскоре появятся три фильма «Война и мир».

◘

На III международном кинофестивале в курортном городе Пунто-дель-Эсте (Уругвай) ни один из представленных фильмов не получил так называемой Большой премии Южной Америки. Специальные премии присуждены пяти фильмам: шведскому—«Уроки любви» (режиссер Ингмар Бергман), мексиканскому — «Робинзон Крузо» (режиссер Луис Бунуэль), французскому — «Красное и черное» (режиссер Клод Отан-Лара), английскому — «Выбор Гобсона» (режиссер Дэвид Лин) и американскому — «Жизнь в пустыне» (режиссер Уолт Дисней).

ВО ВСЕСОЮЗНОМ ГОСУДАРСТВЕННОМ ИНСТИТУТЕ КИНЕМАТОГРАФИИ

Научная конференция

В марте-апреле текущего года во Всесоюзном государственном институте кинематографии состоялась третья научная конференция, которая подвела итоги работы различных кафедр, научных кабинетов и лабораторий института.

Во вступительном слове заместитель директора института Ю. Геника рассказал о научных исследованиях профессоров и преподавателей ВГИК: о книгах С. Герасимова «Вопросы кинорежиссуры», Г. Александрова «Режиссерский сценарий», А. Згуриди «Режиссура научного фильма», Л. Кулешова и А. Хохловой «Очерки по истории режиссуры», А. Румнева «Жест актера», которые являются основными учебными пособиями для студентов. Ю. Геника сообщил также, что кафедра кинодраматургии подготовила сборник «Кинодраматургия», кафедра операторского мастерства — учебник «Операторское мастерство». В ближайшее время сдается в печать пособие по декорационному оформлению фильма и книга А. Бурова «Эстетическая сущность искусства».

Кафедра истории кино заканчивает работу по подготовке курса лекций по истории кино СССР тридцатых годов. Подобные курсы лекций готовятся по кинорежиссуре, изобразительному искусству, марксизму-ленинизму, политэкономии.

Ю. Геника отметил, что, к сожалению, кафедры ВГИК ведут научную работу обособленно друг от друга, в то время как ряд вопросов нуждается в комплексной разработке. Например, над такой проблемой, как композиция, было бы правильнее работать кафедрам драматургии, режиссуры, операторского мастерства и декорационного оформления фильмов совместно.

Слабо работают научные студенческие кружки, которым надлежит заниматься анализом произведений киноискусства и их первичной систематизацией. В заключение Ю. Геника сообщил о подготовке институтом «Ученых записок».

На первом заседании были заслушаны доклады А. Бурова, В. Туркина и Е. Смирновой.

Кандидат философских наук А. Буров в докладе «Предмет искусства и особенности художественного мышления» подчеркнул, что «важнейшим вопросом марксистско-ленинской эстетики является сейчас вопрос о специфической сущности искусства». Докладчик остановился на особенностях процесса познания в искусстве. «Предметом искусства, как предметом познания, следует считать общественного человека во всей совокупности и сложности его отношений».

Особое внимание докладчик уделил специфике процесса художественного мышления, связывая этот вопрос с особенностью предмета искусства.

Профессор В. Туркин свой доклад посвятил наследию Станиславского и его значению для теории и практики кинодраматургии.

Подчеркнув важную роль системы Станиславского для театра, докладчик остановился на применении ее в кино.

«В кино практика и идеи Станиславского находят применение как в области актерского искусства, так и в области режиссерской работы. В области драматургии принципы, которые провозглашал Станиславский в театре, подвергаются сомнению, и от этого кинодраматургия только проигрывает», — сказал В. Туркин.

Кандидат искусствоведения Е. Смирнова выступила с докладом «Сюжет и характер».

Одним из главных условий создания полноценного кинематографического произведения Е. Смирнова считает психологически насыщенный и событийно-действенный сюжет. Между тем о внутренней психологической пружине сюжета часто забывают, а вместо этого придумывают лишь внешнее сцепление положений. Примером может служить фильм «Дочь степей», где события даны в хроникальной последовательности и идут сами по себе, независимо от жизни и стремлений героини. В фильме «Герои Шипки» слишком большое внимание уделяется событийной стороне сюжета при полном забвении психологической разработки образов. Фильм представляет нагромождение массовых батальных сцен; уследить за внутренней жизнью героев невозможно.

Кандидат искусствоведения Н. Крючечников прочел доклад «Об изобразительных средствах характеристики персонажа в киносценарии».

На втором заседании конференции был заслушан доклад доцента А. Шухмана «О характере исполнения музыкального произведения действующим лицом в фильме».

Исполнение музыкального произведения тем или иным персонажем фильма, как правило, не является самоцелью, а служит различным, подчас очень сложным драматургическим целям. Докладчик привел ряд интересных примеров из практики кино, иллюстрирующих это положение.

Доклад на тему «Описательный текст в киносценарии» сделал кинодраматург Е Габрилович. Особое внимание он уделил вопросу о соотношении прозаических и диалогических элементов в сценарии.

За годы существования звукового кино диалог в сценарии приобрел несоразмерно большое значение. Он почти вытеснил все прочие выразительные средства кинематографии. В кинодраматургии утеряно мастерство ремарки, которая отображает вторую, немую душу кинокартины, порой не менее важную, чем ее разговорная, диалогическая душа.

«Сценарную прозу,— утверждает докладчик,— видно и слышно с экрана так же отчетливо, как и сценарный диалог».

Забвение прозаической линии кинодраматургии в известной степени служит причиной того, что и режиссура постепенно стала пренебрегать великим немым арсеналом кинематографии. Отсюда — болтливость, статичность и дурная театральность фильмов.

«Только тогда, когда мы обратим внимание на эти забытые элементы кинематографа, мы сделаем нашу кинодраматургию действительно замечательной и великой, под стать нашей великой русской литературе»,— закончил Е. Габрилович.

Профессор А. Головня в докладе «Кадр и мизансцена» остановился на некоторых моментах композиции кадра, определяемых драматической задачей, и на условиях построения мизансцены в кинокадре.

«Рождению мизансцены» посвятил свой доклад профессор С. Юткевич. На большом и интересном материале он показал законы органического рождения мизансцены в театре и кинематографе.

«Мизансцена, то есть пространственное выражение психологии или поступков отдельных действующих лиц или группы персонажей, или огромных масс, существует в киноискусстве самостоятельно и управляется не только законами композиции. Одну и ту же мизансцену можно по-разному вкомпоновать в кадр, взять аппаратом с разных точек зрения, с разных раккурсов, и это будут различные композиции кадра при неизменной композиции самой мизансцены».

С. Юткевич подчеркнул многообразие индивидуальных методов мизансценирования в советских кинофильмах.

«Мизансцена,— сказал в заключение С. Юткевич,— должна рождаться у режиссера и актера в киноискусстве не тогда, когда они находятся на съемочной площадке, перед аппаратом, и не тогда, когда режиссер вместе с творческим коллективом разрабатывает режиссерский сценарий, а значительно раньше — тогда, когда созревает режиссерский и актерский замысел фильма, когда возникает его ви́дение... Такое яркое ви́дение является первой и, быть может, основной задачей кинодраматурга... Чем ярче, полнее и точнее «авторская мизансцена» в киносценарии, тем больше шансов на то, что фильм получится полноценным произведением искусства».

Об изобразительной композиции советского кинофильма рассказал профессор Ю. Желябужский.

В прениях по докладам выступили И. Вайсфельд, Е. Смирнова, А. Назаркин, Э. Шур, Л. Кулешов.

Всеобщее осуждение вызвало выступление профессора Л. Кулешова, состоящее из путаных суждений о коренных вопросах марксистско-ленинской эстетики и истории кино, о сущности искусства и его восприятии, о природе реализма. Ошибочными были его высказывания о взаимосвязи идейности и художественной формы.

Коллектив Всесоюзного государственного института кинематографии должен расширять научную работу, смелее решать большие и важные проблемы киноискусства, значительно повысив идейный уровень научно-творческой работы кафедр.

В научном студенческом обществе

В апреле во ВГИК состоялась научная студенческая конференция, посвященная проблемам экономики и культуры Китайской Народной Республики.

На конференции были заслушаны доклады студентов И. Ельцова о диктатуре народной демократии КНР, В. Галака об экономике Китайской Народной Республики, Л. Зенченко о росте народного просвещения. Центром внимания явились выступления М. Голубкиной и Г. Полоки, посвященные литературе и искусству Китая.

Во вступительной части своего доклада М. Голубкина коротко познакомила собравшихся с лучшими образцами китайской классической литературы — одной из древнейших и прекраснейших литератур мира. Более подробно докладчица остановилась на разборе произведений Лу Синя, Мао Дуня и Го Мо-жо, писательницы-революционерки Дин Лин, чей замечательный роман «Солнце над рекой Саньгань» хорошо известен советскому читателю как правдивая повесть о людях китайской деревни, о пробуждении в них классового сознания.

— Китайская литература учится у советской литературы,— говорит М. Голубкина,— она крепнет и развивается. На наших глазах в Китае складывается национальная народная культура, которая займет почетное место в мировой культуре освобожденного человечества.

Свое выступление М. Голубкина закончила стихами молодого китайского поэта Ху Фэна, призывающего китайских поэтов сделать свои произведения такими же действенными и боевыми, как стихи В. Маяковского.

Г. Полока рассказал о современном реалистическом китайском театре. Указывая, что китайская реалистическая драматургия зародилась, выросла и окрепла в ходе национально-освободительной борьбы, докладчик остановился на двух этапах развития китайской революционной драматургии. Он подчеркнул, что с первых своих шагов прогрессивные деятели китайского искусства стремились не только правдиво отражать жизненные явления, но и активно воздействовать на жизнь. До народно-демократической революции Китай не имел ни подлинной реалистической драмы, ни национального балета, ни своей оперы; докладчик рассказал о первых успехах в этой области. Отмечая, что наряду с современным театром в китайской общественной жизни значительное место занимает и китайский классический театр, Г. Полока остановился на характеристике этого своеобразного театрального явления.

Вторую половину доклада Г. Полока посвятил вопросам современной китайской кинематографии. Он рассказал о том, как в ходе национально-освободительной борьбы родилось прогрессивное китайское киноискусство, как в огне боев росли и закалялись кадры китайских киноработников.

— Победа китайской народной революции,— закончил Г. Полока,— открыла перед китайской кинематографией широкие перспективы. Уверенно встав на путь социалистического реализма и обратившись к жизни своего народа, кинематографисты Китая создали немало замечательных кинофильмов, завоевавших любовь и признание миллионов кинозрителей не только в родной стране, но также и далеко за ее пределами.

В заключение конференции перед студентами выступил кинорежиссер С. Герасимов. Он поделился своими воспоминаниями о Китае, где провел полтора года, работая над фильмом «Освобожденный Китай».

Проведенная силами студентов теоретическая конференция поможет дальнейшему развитию деятельности научного студенческого общества ВГИК.

Защита дипломных работ на актерском факультете

...В небольшом зале, разделенном надвое темным занавесом, тесно от множества желающих присутствовать на спектакле. Здесь сдают экзамен на зрелость — защищают роли в дипломных спектаклях и кинофильмах — выпускники актерского факультета ВГИК мастерской профессоров О. Пыжовой и Б. Бибикова.

На сцене — отрывки из романа В. Пановой «Спутники». Драматургическая слабость инсценировки, отсутствие острых столкновений, фрагментарность — все это не помешало создать интересный, волнующий спектакль. Внимание зрителя все время концентрируется на двух-трех исполнителях, позволяя внимательно следить за тонкими переживаниями героев. Силами молодых исполнителей раскрыты мужество, большое душевное благородство и простота советских людей.

Роль доктора Белова, начальника санитарного поезда, играл В. Брылеев. За характерным внешним рисунком роли — немного сгорбленная фигура, старческий, чуть дрожащий голос — молодой актер показывает главное: удивительную мягкость, сердечность, кристальную честность и чувство ответственности Белова за судьбу вверенных ему людей. Белов Брылеева добр, внимателен, немного чувствителен, порой даже сентиментален, особенно в сценах с женой, но как он может быть тверд и решителен, как может заражать всех своей выдержкой, когда от его спокойствия и собранности зависит жизнь людей!

Г. Юхтин, исполняющий роль комиссара санпоезда Данилова, — актер с хорошими внешними данными и тонкой манерой игры. Он хорошо передает серьезность, целеустремленность Данилова, все время чувствует сквозное действие своей роли. Но все же хотелось бы видеть комиссара более взволнованным. Временами молодому актеру не хватает средств для более глубокого раскрытия индивидуальных черт характера героя, его глубокой личной драмы. Только в сцене с Ваской мы на мгновение ясно видим Данилова — человека больших, нерастраченных чувств, нежного отца, заботливого мужа. Во всех других сценах Юхтин рисует Данилова слишком одинаковым, всегда немного скованным и нарочито подтянутым. Это обедняет и упрощает образ, который мог быть более ярким и выпуклым, ибо в институте Юхтин показал себя характерным актером острого сценического рисунка.

В. Березуцкая в роли Лены Огородниковой («Спутники»)

Лена Огородникова явно проиграла в спектакле. Для передачи всей красоты внутреннего мира этой чистой, самоотверженно любящей женщины у актрисы В. Березуцкой не нашлось светлых и смелых красок. Она удачно проводит некоторые сцены, но в общем рисунке роли не чувствуется лиричности, мягкости, женственности той Лены, которую нарисовала В. Панова. При всей искренности молодой исполнительницы ее Лена не оставляет впечатления значительности образа и не занимает места, которое по праву могла бы занять в спектакле.

Актерский темперамент, которым несомненно обладает Березуцкая, больше проявился в комедийной роли служанки Химки в пьесе М. Старицкого «За двумя зайцами»,

Сцены из дипломного спектакля «Спутники»

1. А. Нищенкин (Низвецкий) и М. Кремнева (Фаина). 2. Г. Юхтин (Данилов), Ю. Белов (Кравцов), А. Нищенкин (Низвецкий), Л. Пархоменко (Сухоедов), В. Фущич (Соболь). 3. Г. Юхтин (Данилов) и Ю. Белов (Кравцов)

А. Гулбис (дона Анна) в сценах из «Каменного гостя»

тоже показанной на экзамене. Здесь актриса нашла такие живые, такие яркие юмористические черточки, что этот, в сущности, проходной в пьесе персонаж засверкал всеми красками.

Одной из самых удачных в спектакле оказалась сложная роль хирургической сестры Юлии Дмитриевны в исполнении Р. Нифонтовой. Способность к перевоплощению помогла молодой актрисе превратиться в стареющую, некрасивую, внешне суровую и резкую женщину. Юлия Дмитриевна как в повести, так и в спектакле является носителем высоких моральных качеств и душевной стойкости. Это человек высоконравственный и сильный, для которого нет ничего выше долга. Энергичные, точные профессиональные жесты, низкий голос, в котором звучат повелительные ноты, когда речь заходит о работе, которой она отдает себя безраздельно, — все это создает ясный, законченный, убедительный образ. Но вот неожиданно в глазах Юлии Дмитриевны в разговоре с Супруговым загорается свет надежды, вера в возможность личного счастья, любви, и мы проникаемся огромной симпатией к этой суровой женщине, желаем ей большого счастья.

Глубоко симпатизируя Юлии Дмитриевне, мы тем более неприязненно относимся к Супругову, так и не оценившему ее душевной красоты. Актер М. Семенихин до деталей проработал образ Супругова: вечно брезгливое выражение лица, напряженная фигура и скованность в движениях (как будто Супругов все время боится испачкаться), холодный, равнодушный взгляд из-под пенсне... Не впадая в шарж и гротеск, без нажима актер создает яркий, достоверный образ эгоиста, мелкого и ничтожного человека, труса и пошляка, не способного ни на малейшее благородное движение души. М. Семенихин заставляет зрителя глубоко презирать подобных Супругову людей.

Хороша в роли задорной, ветреной, вечно занятой Фаины М. Кремнева, обладающая неплохими актерскими данными, сценической обаятельностью. И все же образ получился у Кремневой слишком однотонным. В нем превалирует только одна краска — веселье, обольстительность. К сожалению, актриса была лишена возможности показаться в более сложной роли и в

В. Владимирова (Варка) и Л. Пархоменко (Гнат) в пьесе «Бесталанная»

другой постановке — комедии «За двумя зайцами».

Л. Пархоменко в небольшой роли санитара прекрасно передал черты старого служаки. С хорошей комедийностью, легко, непринужденно проводят свои роли В. Фущич (Соболь) и А. Нищенкин (монтер Низвецкий). Ю. Белов (машинист Кравцов) показал острую, характерную манеру игры и хорошее владение внешним рисунком роли.

Н. Румянцева сыграла эпизодическую роль девчонки Васки, но наполнила ее таким богатством красок и жизненных наблюдений, что она стала одной из самых ярких в спектакле.

М. Булгакова показалась в небольшой роли Сонечки, жены доктора Белова. Сколько в этой маленькой старушке любви и нежности к своему мужу, сколько заботы и тревоги за него! Как много можно прочесть в ее глазах о долгой совместной жизни с доктором, полной глубочайшей духовной близости!

Второй дипломный спектакль — драма И. Карпенко-Карого «Бесталанная».

Здесь игра той же М. Булгаковой в роли украинской крестьянки Софии говорит о

Н. Румянцева (Катя) в фильме «Морской охотник»

И. Извицкая — кинопроба к фильму «Пролог»

глубокой взволнованности актрисы этим образом. Она сумела передать душевный мир своей героини — ее доверчивость и простоту, ее мягкость и подкупающую непосредственность. С большим чувством меры, искренно, без надрыва передает артистка страдания «бесталанной», по-детски веселой в дни счастья и беспомощной перед лицом горя.

Л. Пархоменко, играющий Гната, мужа Софии, создает законченный образ примитивного, но сильного в своих чувствах, горячего и несдержанного украинского парубка.

Хорошие актерские данные показала В. Владимирова в выигрышной и яркой роли Варки. Образ Варки — самый сложный и противоречивый в пьесе. У актрисы была опасность обратить его в традиционный бытовой тип «демонической искусительницы», воплощение порока. В. Владимирова сумела возвысить, облагородить свою героиню, органически сочетать обездоленность солдатки, верной в своем чувстве к Гнату, с чертами обольстительницы, стремящейся причинить горе счастливой сопернице, снова «отвоевать» Гната. Богатство красок, сочность характеристик, выразительность речи Владимировой и в роли Варки и в роли Секлиты (в комедии «За двумя зайцами») говорят о том, что это очень яркая, темпераментная, бытовая актриса.

«За двумя зайцами» (как и «Бесталанная») была сыграна на украинском языке. Исполнители донесли до зрителя чудесный народный юмор классической украинской комедии, в легкой, веселой, непринужденной манере провели все действие.

По-новому раскрылась здесь М. Булгакова, создавшая яркий, острый гротесковый образ жеманной модницы Прони Прокоповны. В сочности обрисовки образа не уступал Булгаковой и ее партнер В. Фущич, сыгравший роль Голохвостого, промотавшегося парикмахера, сельского донжуана, хитрюгу и враля.

Л. Пархоменко (Прокоп Свиридович), Ю. Бугайова (Евдокия Пилиповна), В. Березуцкая (Химка) составили прекрасный ансамбль в этой веселой народной комедии.

Еще во время учебы М. Криницина выделялась своей ярко выраженной актерской индивидуальностью. Ее первые ученические работы отличались точным рисунком, выдумкой, легкостью, хорошим ритмом. Комедийное дарование Криницыной в законченной форме проявилось в старинном водевиле В. Савинова «Дайте мне старуху», сыгранном в дипломном показе. Криницина появляется на сцене в трех обличиях — древней старухи, немки-актерки, отчаянно коверкающей русский язык, и стареющей девицы-кокетки. Во всех этих ролях Криницина блеснула искусством внешней и внутренней трансформации, точной отработанностью деталей.

Водевиль «Дайте мне старуху» и отрывок из комедии А. Макаенка «Камни в печени», показанные на экзамене, дали возможность более разносторонне познакомиться с дипломантом В. Брылеевым, О. Семенихиным, Л. Пархоменко, Р. Нифонтовой А. Нищенкиным и другими.

Однако несмотря на отдельные актерские находки, «Камни в печени» был слабей-

шим местом во всем дипломном показе. Актеры не смогли в полную меру раскрыться в одном акте, где основные образы только экспонируются. Не повезло здесь, в частности, Д. Столярской — актрисе, обладающей хорошими внешними данными (кстати, неудачен был и подбор фрагментов из кинокартины «Обыкновенная история» с ее участием).

Из дипломантов обратили на себя внимание А. Гулбис и Т. Аболиньш. В двух сценах из трагедии А. Пушкина «Каменный гость» («На кладбище» и «У доны Анны») дипломанты показали себя вдумчивыми актерами, способными глубоко проникнуться чувствами и мыслями великого русского поэта.

Несмотря на то, что сцены эти исполнялись на латышском языке, актеры сумели заразить зрителей высоким накалом страстей и искренностью чувства.

После просмотра спектаклей были показаны фрагменты из кинофильмов, в которых выступали дипломанты.

Н. Румянцева снималась в фильме «Навстречу жизни» (в роли Маруси), еще когда училась в ГИТИС. Недавно она снялась в «Морском охотнике». Правда, она не смогла в полную силу показать свое дарование: ей не была дана возможность глубоко раскрыть образ юной патриотки Кати. Между тем о хороших драматических данных Румянцевой говорит хотя бы то, с каким большим искусством и подлинным проникновением в сущность образа она дублировала итальянскую актрису, играющую роль Кармелы в фильме «Два гроша надежды».

Удачно началась творческая жизнь в кино молодой акрисы И. Извицкой. К окончанию института на ее творческом счету были уже две большие роли: Кэтрин в «Тревожной молодости» и Маши в «Добром утре». Были также показаны ее пробы к фильму «Пролог». Надо заметить, что у Извицкой есть опасная склонность к некоторому стилевому однообразию, на что ей правильно было указано при защите диплома.

Дипломная сессия показала в общем хорошую профессиональную подготовку молодых актеров кино. Подавляющее число дипломантов было удостоено отличных оценок.

Не случайно многие из окончивших в этом году актерский факультет сразу же разъехались по киностудиям страны для съемок в новых картинах. На одну из центральных ролей в фильме «Целина» приглашена И. Извицкая. В. Фущич снимается в картине «Максим Перепелица», Г. Юхтин — в «Чужой родне», Н. Румянцева — в «Рыбаках» и «Мексиканце». Большинство выпускников принято в Театр-студию киноактера.

Годы, проведенные в стенах института, остались позади. Но окончание учебы — это начало большого и ответственного труда. Впереди — широкая и ясная дорога, любимое дело. Пожелаем же молодым киноактерам доброго пути, большой удачи!

Н. Барская

В КИНОСЕКЦИИ ВОКС

В конце апреля состоялось отчетно-выборное собрание секции кинематографии Всесоюзного общества культурной связи с заграницей. С докладом о деятельности секции выступил вице-президент А. Роом.

В новое бюро избраны: Г. Александров, С. Герасимов, А. Довженко, О. Жизнева, А. Згуриди, Р. Кармен, Б. Коноплев, Л. Косматов, С. Кузнецов, Н. Лебедев, Т. Макарова, И. Пырьев, А. Роом, Э. Тиссэ, С. Юткевич.

Президентом киносекции избран С. Герасимов, вице-президентами — Г. Александров и А. Роом.

Плакат художника Б. Зеленского

Плакат художника М. Хазановского

КИНОПЛАКАТЫ НА ВСЕСОЮЗНОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ВЫСТАВКЕ

Лучшие советские киноплакаты демонстрируются наряду с произведениями живописи, скульптуры и графики на Всесоюзных художественных выставках с 1949 года. В выставке этого года представлено, правда, немного — всего четыре плаката четырех авторов: Б. Зеленского, В. Кононова, П. Пашкевича, М. Хазановского. Не давая, разумеется, представления о художественном уровне нашей кинорекламы в целом, выставленные плакаты все же убедительно говорят о росте мастерства их авторов и о правильном подходе к решению творческих задач, которые ставит перед художником пропаганда различных по своему содержанию кинокартин.

Плакаты к фильмам «Великий воин Албании Скандербег», «Шведская спичка», «Варвары» и «Непобедимые» не только хорошие, но и разные. Каждый из их авторов, обладающий своим индивидуальным творческим почерком, сумел найти образное решение, отвечающее содержанию, стилю, образному языку и киноэпопеи о герое албанского народа, и юмористического рассказа Чехова, и экранизированной драмы Горького, и фильма о революционных традициях рабочего класса Германии.

Плакат к фильму о Скандербеге должен быть отнесен к лучшим творческим достижениям Б. Зеленского. Яркий, лаконичный, с четко рисующейся на светлом фоне монументальной фигурой героя, плакат сразу привлекает внимание зрителя. Перед нами полный внутреннего достоинства образ человека, сильного духом, уверенного и решительного. Спокойным жестом разворачивает он свиток, на боку у него тяжелый меч. Это величественный образ мудрого вождя, законодателя и воина. Фигуры простых людей Албании, изображенные художником на втором плане, обращены к Скандербегу; они говорят о тесной связи героя с народом, о любви народа к своему вождю. Легкие силуэты гор дают представление о том, где развертывается действие фильма.

Торжественную строгость и величавость образа Скандербега подчеркивает хорошо продуманное цветовое решение плаката, построенного в основном на сочетании крупных масс красного и белого, причем крас-

ный цвет одежды героя обогащен золотистым цветом деталей. Следует отметить, что плакат Б. Зеленского — не перерисовка с кадров, а оригинальная композиция художника, сумевшего создать обобщенный, концентрированный образ, дающий зрителю более верное представление о самом главном в содержании рекламируемого фильма, чем могло бы дать воспроизведение того или иного частного эпизода.

Автор плаката к фильму «Варвары» художник П. Пашкевич поставил задачу показать зрителю образы главных персонажей фильма-спектакля и одновременно передать атмосферу напряженного драматического конфликта. С этой задачей художник справился удачно.

Фигуры героев драмы, наделенные яркой психологической характеристикой, и прежде всего энергичный образ инженера Черкуна, возникают на насыщенном темнозеленом фоне, как будто выхваченные из мрака беспокойными отблесками то яркого, то скользящего света. Колористически плакат решен смело, с хорошим вкусом.

На плакате художника В. Кононова к фильму «Шведская спичка» изображены две фигуры — долговязый молодой человек с обгоревшей спичкой в руке и приземистый толстячок, пристально рассматривающий спичку через большую лупу. При первом взгляде становится ясным, что фильм смешной и занимательный. Но комический эффект достигнут художником без нажима, без нарочитого окарикатуривания образов. Смешна прежде всего преувеличенная серьезность, с которой персонажи относятся к пустяковому, в сущности, предмету. Герои чеховского рассказа — пожилой следователь и его письмоводитель, этот доморощенный Шерлок Холмс,— охарактеризованы в рисунке очень остро; вся поза первого выражает сугубую деловитость, на лице другого написано «глубокомысленное» удивление. И все это нарисовано с таким чувством юмора, что невольно вызывает у зрителя веселую ироническую улыбку. Несерьезный характер того, что изображено на плакате, художник подчеркивает и слащаво-розовым цветом жилетки тучного следователя, и слегка утрированным рисунком фигуры его длинноногого помощника, и скачущими буквами надписи. Плакат исполнен в свободной технике, без излишней детализации, уверенными, выразительными и точными

Плакат художника В. Кононова

Плакат художника П. Пашкевича

движениями кисти. Это новая творческая удача молодого способного художника.

Плакат М. Хазановского к фильму «Непобедимые» привлекает внимание своей необычной композицией: рисунок занимает правую верхнюю часть, оставляя свободным остальное пространство плаката. Необычно и цветовое решение — рисунок исполнен одной чернокоричневой краской и только надпись красная. Но и композиция плаката и монохромность рисунка — здесь не формальный прием, продиктованный стремлением добиться неожиданного внешнего эффекта,— и то и другое обусловлено самим содержанием фильма. Большая группа рабочих стоит в грозном ожидании на мокрой от дождя мостовой; один вдали уже наклонился, чтобы вооружиться камнем. Выразительна каждая фигура. Рабочие в боевой готовности. И жест коренастого рабочего, который стоит впереди, широко расставив ноги, еще сильнее подчеркивает напряженность сцены. Фильм этот немецкий, и поэтому вполне оправдано напоминающее готический шрифт начертание букв надписи.

Можно, конечно, пожалеть, что на Всесоюзной выставке не представлен ряд других хороших работ, но и экспонированные киноплакаты красноречиво свидетельствуют о богатых творческих возможностях мастеров советской кинорекламы.

М. Иоффе

В ИЗДАТЕЛЬСТВЕ «ИСКУССТВО»

Редакция литературы по теории и истории кино подготовила ряд книг, которые должны выйти в 1955 году. Среди них заслуживают внимания два сборника избранных работ С. Эйзенштейна и В. Пудовкина. В сборники включены их лучшие статьи по истории, теории и практике советского и зарубежного кино, рецензии, публицистика, впечатления о зарубежных поездках. Оба сборника хорошо иллюстрированы и снабжены библиографическими указателями и фильмографией. Книгами С. Эйзенштейна и В. Пудовкина редакция начинает публикацию неизученного и еще очень мало обобщенного кинолитературного наследства.

Из теоретических книг представляет интерес сборник «Вопросы киноискусства», в основу которого легли статьи научных сотрудников института истории искусств Академии наук СССР. Первый раздел сборника посвящен отдельным вопросам истории кино (Н. Лебедев «Рождение звукового кино», Р. Юренев «Величие простых людей», Б. Ростоцкий «Маяковский и кино» и др.); второй раздел — некоторым проблемам мастерства (М. Ромм «Массовые сцены в фильме «Адмирал Ушаков», С. Юткевич «Рождение мизансцены», И. Жигалко «Репетиции в кино» и др.).

Актуальные вопросы теории и практики кинодраматургии поднимает А. Мачерет в книге «Актер и кинодраматург», которая в скором времени выйдет в свет. На конкретных примерах автор показывает богатство выразительных средств киноискусства, которые недостаточно используются при создании образов и кинодраматургами и актерами.

Находится в производстве книга Е. Андриканиса «Записки кинооператора». В ней автор делится опытом работы над фильмом «Великий воин Албании Скандербег». В книге много иллюстраций — фотографий исторических памятников Албании, кадров из фильма, рабочих моментов, чертежей, эскизов декораций, схем мизансцен и освещения.

Выпущен в свет сборник сценариев мультипликационных фильмов «Фильмы-сказки» (выпуск третий). В сборник включены сценарии Н. Абрамова «Волшебная антилопа», Г. Гребнера «Аленький цветочек» (по С. Аксакову), М. Пащенко «Необыкновенный матч», К. Шнейдер «Сармико» и др.

Отдельным изданием выходит сценарий диафильма «Золотой ключик, или Приключения Буратино», написанный А. Толстым по одноименной сказке, и богато иллюстрированный художником Л. Владимирским.

Издаются две брошюры о научно-популярных фильмах: «Крылатая защита» (автор Т. Юренева) и «У истоков жизни» (автор Г. Чахирьян).

Готовится к изданию сборник статей и материалов о Чарли Чаплине.

В будущем году выйдут два сборника: «Вопросы мастерства в киноискусстве» (о проблеме типического в кинематографе) и «Вопросы кинодраматургии» (выпуск второй).

Планируется также выход одного-двух выпусков из двенадцатитомного подписного издания лучших сценариев советского кино.

Сейчас переводятся две книги зарубежных авторов: «Итальянское кино» Карло

Лидзани и первые тома «Всеобщей истории кино» Жоржа Садуля.

Редакция литературы по кинотехнике и фотографии подготовила сборник «Цветная кинематография» (под общей редакцией Е. Голдовского) — о принятом в СССР методе цветной кинематографии, основанном на использовании многослойной пленки.

Е. Голдовским написана также книга «Проблемы кинопроекции», содержащая четырнадцать очерков о современной кинопроекционной технике.

Книга И. Фридмана «Микрокопирование» посвящена опыту советских мастеров в микрокопировании, которое нашло сейчас большое применение в библиотеках, архивах, музеях.

В этом году выйдут книги «Ремонт кинопроекционной аппаратуры» С. Барбанеля и «Ремонт звуковоспроизводящей аппаратуры» А. Матвеенко.

Подготовлены к выпуску три учебных пособия: «Электровакуумные приборы и усилители» И. Чудновского, «Электропитающие устройства киноустановок» А. Третьяковой и Е. Федосеевой, «Кинофильм и кинопроекционная аппаратура» В. Шмырева.

В этом году выйдет несколько книг из серии «Библиотека киномеханика», среди которых: «Элементарная электрорадиотехника» А. Якобсона, «Техника безопасности на киноустановках» И. Борисенко, «Источники света кинопроекторов» Г. Голостенова и Т. Дербишер и другие.

Библиотечка фотолюбителя в этом году пополнится семью новыми выпусками, в том числе: «Фотосъемка пейзажа» С. Иванова-Аллилуева, «Репродукционная фотосъемка» И. Миненкова, «Фотосъемка спорта» Л. Доренского и другие, посвященные технике фотографирования, новым видам фотоаппаратов, обработке негативов и позитивов.

Интересующиеся фотографией смогут приобрести в этом году «Фотографическую оптику» А. Лапаури (первый труд на русском языке, рассматривающий весь комплекс вопросов фотографической оптики), «Определение фотографической экспозиции» А. Гальперина, «Фотокомпозицию» А. Головни и Л. Дыко.

О путях развития отечественной художественной фотографии о деятельности ее мастеров рассказывается в книге С. Морозова «Русская художественная фотография».

В 1956 году издательство «Искусство» предполагает значительно увеличить количество выпускаемых книг по истории и теории кино, кинотехнике и фотографии, расширить круг тем и восполнить существующий в нынешнем плане пробел — дать читателю больше массовой, популярной литературы.

В ИНСТИТУТЕ ИСТОРИИ ИСКУССТВ АКАДЕМИИ НАУК СССР

Коллектив научных сотрудников сектора кино Института истории искусств закончил работу над первым томом «Очерков истории советского кино». Первый том объемом в сорок пять печатных листов, посвященный периоду с 1917 по 1934 годы, состоит из следующих семи очерков: «Начало советского кино» (1917—1920 годы) — автор С. Фрейлих; «Советская кинематография на подъеме» (1921—1925 годы) — автор Р. Юренев; «Борьба за утверждение передовых творческих принципов в советском киноискусстве второй половины 20-х годов» — автор С. Гинзбург; «Начало звукового кино» — автор Н. Лебедев; «Тема современности в советском киноискусстве в первой половине 30-х годов» — автор С. Дробашенко; «Экранизация классических литературных произведений и вопросы освоения передовых традиций литературы в киноискусстве первой половины 30-х годов» — автор Л. Погожева; «Фильм «Чапаев» как крупнейшее произведение социалистического реализма в советской кинематографии» — автор Н. Лебедев. Введение к тому написано Л. Погожевой, заключение — Н. Лебедевым.

Редакционная коллегия тома: Ю. Калашников, Н. Лебедев, Л. Погожева, Р. Юренев.

Ученый совет Института под председательством академика И. Грабаря, рассмотрев рукопись, одобрил ее и рекомендовал к печати.

Книга будет богато иллюстрирована и снабжена фильмографическими данными.

Работа над вторым томом, охватывающим период с 1934 по 1945 годы, должна быть закончена в 1955 году.

Третий том «Очерков», работу над которым сектор должен завершить в 1956 году, будет посвящен послевоенному периоду советского кино.

ПЕРЕД НОВЫМ ПРИЕМОМ ВО ВГИК

Всесоюзный государственный институт кинематографии проводит новый набор студентов на пять факультетов:

сценарно-редакторский, готовящий киносценаристов, редакторов сценариев и фильмов (срок обучения 5 лет);

режиссерский, готовящий кинорежиссеров художественных, хроникально-документальных и научно-популярных фильмов (срок обучения 5 лет);

актерский, готовящий киноактеров (срок обучения 4 года 6 месяцев);

операторский, готовящий кинооператоров (срок обучения 4 года 6 месяцев);

художественный, готовящий художников фильма, художников-мультипликаторов, художников по комбинированным киносъемкам (срок обучения 6 лет).

Поступающие подвергаются приемным испытаниям по общеобразовательным дисциплинам согласно общим правилам приема в вузы.

Поступающие на творческие факультеты сдают три экзамена — по русскому языку, литературе, по истории народов СССР — и подвергаются испытаниям для определения профессиональной пригодности к избранной специальности. С поступающими проводится также собеседование, позволяющее выявить их общий культурный уровень, знакомство с литературой, кино, театром и другими видами искусства.

При подаче заявления на сценарно-редакторский факультет необходимо представить в перепечатанном на машинке виде свои опубликованные или неопубликованные литературные произведения. Специальные испытания состоят из двух письменных работ — литературного этюда на заданную тему и рецензирования просмотренного фильма.

При поступлении на режиссерский факультет нужно представить сведения об участии в самодеятельных кружках или о своей профессиональной работе в качестве режиссера или актера, а также собственные литературные произведения, рисунки, фотографии, музыкальные произведения, если таковые имеются. Специальные экзамены проводятся по следующей программе: письменное изложение содержания просмотренного фильма с кратким разбором его достоинств и недостатков; чтение наизусть отрывка художественной прозы, стихотворения, басни; исполнение этюда на предложенную тему; разбор репродукций картин — анализ образов людей, обстановки, природы.

От поступающего на актерский факультет требуются сведения об участии в самодеятельных кружках или о профессиональной работе в качестве актера и отзывы о работе. Специальные экзамены состоят из трех разделов: чтения наизусть стихотворения, басни, прозы (отрывки из рассказа, повести или романа), отрывков из пьесы (монолог или сцена); исполнения этюда на заданную тему; проверки ритмичности, музыкального слуха, вокально-голосовых данных и дикции.

При подаче заявления на операторский факультет необходимо приложить свои фотоработы (пейзаж, портрет, натюрморт, хроникальные съемки, жанровые сцены). Поступающий сдает специальные экзамены по теории (основные сведения о фотоматериалах, негативном и позитивном процессах, элементах фотографической оптики, советской фотоаппаратуре) и практике, включающей в себя съемку (на натуре — пейзаж, жанровая сцена — и в павильоне — портрет), обработку негатива, печать и увеличение фотоснимков.

Для поступления на художественный факультет нужно представить свои работы (рисунки и живопись). На специальных экзаменах поступающий должен исполнить натюрморт, портрет, рисунок с натуры (углем или карандашом), а также эскизы по композиции на ряд предложенных тем архитектурного, пейзажного, бытового или иллюстративного характера.

Заявления о зачислении во ВГИК принимаются по адресу: Москва, И-128, ул. Текстильщиков, д. 1-б) с 20 июня по 31 июля. Приемные экзамены проводятся с 1 по 20 августа.

Два верхних кадра — «Остров Сахалин», два нижних — «Антуан и Антуанетта»

КИНОСТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ имени М. ГОРЬКОГО

«Ляна», 8 ч., цветной.

Авторы сценария: Б. Барнет, В. Ежов, Л. Корняну; постановщик Б. Барнет; оператор Ж. Мартов; художник И. Бахметьев; режиссеры: К. Николаевич, М. Хуциев; композитор Ш. Аранов; звукооператор Н. Озорнов; текст песен Л. Корняну.

В ролях: Ляна — К. Игнатова; Андрий — А. Шворин; председатель колхоза — Е. Уреке; Параскица — М. Крепкогорская; Гриша — Р. Муратов; Алексей—Л. Гайдай; дед Лянь — Д. Лысенко; Гица — К. Константинов; Саша-шофер — Н. Горлов; Василек — Г. Карчун.

Дубляж

«Макловия», 9 ч., Производство «Фильмекс», Мексика.

Авторы сценария: Маурисио Магдалено, Эмилио Фернандес; режиссер Эмилио Фернандес; оператор Габриель Фигероа; художник Мануэль Фонтанальс; композитор Антонио Диас Конде; звукооператор Хамес Фильдс. Режиссер дубляжа Г. Калитиевский; звукооператор дубляжа А. Избуцкий.

В главных ролях: Макловия — Мариа Феликс (дублирует И. Карташева); Хосе Мариа — Педро Амендарис (дублирует К. Тыртов); Сержант—Карлос Лопес Мокрезума (дублирует В. Кенигсон); Сайра—Колумба Домингес (дублирует А. Парфаньяк).

«Антуан и Антуанетта», 9 ч. Производство «Гомон», Франция.

Авторы сценария: Жак Беккер, Морис Гриффф, Франсуаза Фиру; режиссер Жак Беккер; оператор Пьер Монтазель; художник Робер-Жюль Гаркье; композитор Ж. Грюненвальд; звукооператор Ж. Лебретон. Режиссер дубляжа И. Щипанов; звукооператор дубляжа Д. Белевич.

В ролях: Антуан — Роже Пиго (дублирует Н. Александрович); Антуанетта — Клер Маффей (дублирует И. Карташева); Ролан — Ноэль Рокевер (дублирует С. Цейц); Жюльетта — Анетта Пуавр (дублирует И. Чувелева); Ритон — Пьер Трабо (дублирует О. Голубицкий).

КИЕВСКАЯ КИНОСТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ

«Назар Стодоля» (по одноименной драме Т. Шевченко, на украинском языке), 8 ч., цветной.

Сценарная разработка и постановка В. Ивченко; режиссер Г. Чухрай; оператор С. Ривенко; художники: Г. Прокопец (декорации), Г. Самутина (костюмы), А. Дубчак (грим); композитор П. Поляков; звукооператор Н. Авраменко; комбинированные съемки: оператор И. Трегубова, художник С. Старов, «Вечерницы»—музыка и слова П. Ницинского — исполняет Государственная заслуженная академическая капелла «Думка».

В ролях: Хома Кичатый — Д. Козачковский; Га-

ля — Т. Литвиненко; Назар Стодоля — Н. Зимовец; Гнат Кары—А. Давиденко; Стеха—А. Босенко; первый сват—В. Максименко; второй сват — С. Гринченко; Мотовилиха — Ф. Гаенко; кобзарь — В. Яременко; Прохор — В. Сухицкий. В эпизодах: А. Кушниренко, О. Ножкина, Н. Копержинская, В. Разумная, С. Сибель, А. Власова, В. Диденко, Л. Костырко, В. Набарачко.

КИНОСТУДИЯ «БЕЛОРУСЬФИЛЬМ»

«Нестерка», 9 ч., цветной.

Автор сценария В. Вольский; постановщик А. Зархи; главный оператор Ю. Фогельман; художник-постановщик Д. Виницкий; режиссер А. Голышев, оператор Г. Вдовенков; композитор Д. Лукас; текст песен А. Кулешова; звукооператор К. Бакк.

В ролях: Нестерка — Б. Тенин; Матей — Е. Полосин; Мальвина—В. Полло; Настя—Л. Дроздова; Юрась — И. Савкин; Школяр Самохвальский — Э. Гарин; пан Барановский — Г. Бударов; Антиквар — Г. Глебов; первый шляхтич — В. Дедюшко; второй шляхтич — А. Барановский; диспутант — П. Репнин; скоморохи — В. Васильев, Н. Блащук, Г. Лойко, П. Панев, В. Кувшинов, Н. Яковченко. В эпизодах: М. Трояновский, Г. Долгов, К. Санников, А. Мирошниченко, Геня Иванченко.

ЕРЕВАНСКАЯ КИНОСТУДИЯ

«Мелочь», 3 ч.

Автор сценария Арамашот Папаян; постановщик Г. Мелик-Авакян; оператор Н. Симонян; художник Р. Бабаян; композитор Л. Сарьян; звукооператор Ш. Григорян.

В ролях: Сантрос Карпович — Л. Зограбян; члены комиссии — Г. Данзас, Э. Элбакян; председатель горсовета — Г. Арутюнян; Галуст — М. Костанян; Нунуфар — В. Шахсуварян; Мисак Согомонян — Л. Довлатян; Вардуи — М. Симонян; новоселы — Г. Габрелян, Н. Тер-Семенов, Т. Хачатрян, А. Мнацаканян, А. Макинцян, Н. Юзбашян.

КИНОСТУДИЯ «СОЮЗМУЛЬТФИЛЬМ»

«Остров ошибок», 3 ч., цветной.

Авторы сценария: М. Вольпин, Н. Эрдман; режиссеры: Валентина и Зинаида Брумберг; художники-постановщики: Г. Козлов, В. Никитин, И. Николаев; композитор Ан. Александров; оператор Е. Петрова; звукооператор Н. Прилуцкий; художники-мультипликаторы: Р. Давыдов, В. Рябчиков, Д. Белов, Н. Федоров, И. Подгорский, Л. Резцова, Г. Новожилов, К. Чикин; художники-декораторы: О. Геммерлинг, И. Трояновa, Е. Танненберг, А. Дураков.

В ролях: Коля Сорокин—В. Бендина; Птичка с промокашки — Л. Гриценко; Галочка — И. Гошева; Двойка — О. Андровская; Пятерка — Г. Новожилова, Слон — П. Брянский; Животное — С. Бирман, В. Грибков; кролики—С. Гаррель, Е. Морес.

●

«Петушок-золотой гребешок» (по мотивам русской народной сказки в обработке А. Толстого), 1 ч., цветной.

Автор сценария П. Носов; режиссеры: П. Носов, Д. Анпилов; художники-постановщики: В. Арбеков, В. Игнатов; композитор Р. Щедрин; оператор А. Астафьев; звукооператор Г. Мартынюк; художники-мультипликаторы: Р. Качанов, Т. Федорова, В. Крумин, М. Купрач, Е. Хлудова, Р. Миренкова, Б. Бутаков, Р. Давыдов, В. Лихачев: художники-декораторы: Г. Невзорова, И. Светлица, И. Прокофьева, А. Горева.

КИНОСТУДИЯ «ГРУЗИЯ-ФИЛЬМ»

«Нико и Никора», 2 ч., цветной.

Авторы сценария: Ш. Дадиани, А. Хинтибидзе; режиссеры - постановщики А. Хинтибидзе, Г. Чмутов; художники-постановщики: Е. Стариковский, И. Сумбаташвили, Г. Тотибадзе; оператор В. Шанидзе; композитор С. Цинцадзе; звукооператор Р. Лапинский; художники-мультипликаторы: Д. Белов, Г. Лаврелашвили, В. Наскидашвили, Н. Помарцева, К. Редкина, Н. Шаликашвили, О. Шиукашвили, Н. Килосанидзе; художники-декораторы: М. Андроникидзе, Р. Арутюнов, Э. Хачоян, Н. Тандашвили, Н. Цагарели.

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Вьетнам», 7 ч., цветной.

Автор сценария и режиссер Р. Кармен; операторы: В. Ешурин, Р. Кармен, Е. Мухин, операторы Вьетнамской киностудии: Нгуен Хун Нги, Май Лок, Нгуен Тиен Лой, Куанг Гуи; консультант Нгуен Динь Тхи; композитор Кара-Караев.

Художественно документальный фильм воссоздает героические страницы борьбы вьетнамского народа с французскими колонизаторами. Многие эпизоды посвящены жизни, труду и быту народа Вьетнама.

●

«Остров Сахалин», 6 ч., цветной.

Авторы сценария: И. Осипов, М. Трояновский; режиссеры: В. Катанян, Э. Рязанов; операторы: Л. Панкин, А. Кочетков, Н. Шмаков, И. Гутман, Г. Серов; композиторы: С. Бунин, С. Разоренов; автор текста А. Марьямов.

О природе и экономических особенностях острова Сахалин. Показаны разработка природных богатств, рыбные промысла, труд и быт людей, населяющих остров, чеховские места на Сахалине.

●

«Освобождение Вены», 1 ч.

Историческая хроника, посвященная десятилетию освобождения столицы Австрии от гитлеровских захватчиков (по материалам кинохроники, снятой в 1945 году).

СТАЛИНАБАДСКАЯ СТУДИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ И ХРОНИКАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Праздник таджикского народа», 5 ч. цветной.

Авторы сценария: В. Хабур, Б. Кимягаров; режиссер Б. Кимягаров; операторы: И. Барамыков, И. Гитлевич, Е. Аккуратов; композитор С.

Баласанян; автор текста В. Капитановский.

Фильм посвящен 25-летию со дня образования Таджикской ССР.

МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Кукурузу — на поля страны!», 6 ч.

Автор сценария А. Севортьян; режиссер В. Астафьев; оператор Я. Толчан. Главный консультант Б. Соловьев; научные консультанты: И. Емельянов, М. Блинкова.

О значении кукурузы в сельском хозяйстве. Показаны достижения передовиков сельского хозяйства, выращивающих высокие урожаи кукурузы, и продвижение кукурузы на север.

ЛЕНИНГРАДСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«На краю», 2 ч.

Авторы сценария: М. Папава, Т. Караваева, режиссер Б. Шрейбер; оператор Я. Ратнер.

Киноплакат о вреде алкоголизма.

КИНОПЕРИОДИКА

ЦЕНТРАЛЬНАЯ СТУДИЯ ДОКУМЕНТАЛЬНЫХ ФИЛЬМОВ

«Новости дня», № 16.

Монтаж И. Пандо; главный редактор В. Осьминин; операторы: И. Грачев, А. Крылов, А. Богоров, И. Михеев, И. Косицин, В. Мищенко, А. Хавчин.

Сюжеты:

1. Против парижских соглашений (Москва).
2. Трудящиеся Западной Германии выступают против возрождения немецкого вермахта.
3. За запрещение атомного оружия (Франция).
4. Массовый митинг в Берлине.
5. Новая турбина для Куйбышевской ГЭС.
6. В колхозе «Сталинский путь».
7. Гидротеплица на Уралмашзаводе.
8. Новый способ копчения продуктов.

«На краю»

9. Воспитанники хореографического училища ГАБТ СССР.

●

«Новости дня», № 17.

Монтаж режиссера Е. Вертовой; главный редактор В. Осьминин; операторы: Д. Мамедов, Е. Мильков, О. Зекки, И. Чикноверов, Е. Аккуратов, Л. Котляренко, Д. Вилесова, И. Михеев, А. Хавчин, Н. Вихирев, Г. Епифанов, М. Оцеп, Е. Федяев, А. Грек, В. Лезерсон, В. Штатланд, В. Киселев, С. Коган.

Сюжеты:

1. Соревнование металлургов Грузии и Азербайджана.
2. В свиноводческом совхозе на Урале.
3. На ферме колхоза им. Мичурина (Казахстан).
4. Весна в Таджикистане.
5. Мастера хрусталя.
6. Новая постановка балета «Жизель».

Короткий репортаж:

1. Запретить атомное оружие! (Венгрия).
2. Забастовка в Осака (Япония).
3. В Братиславском порту (Чехословакия).

Спорт:

1. Показательные выступления фигуристов зарубежных стран (Москва).
2. 22-й шахматный чемпионат СССР (Москва).
3. Юбилейный прыжок парашютиста Г. Жданова.

●

«Новости дня», № 18.

Монтаж режиссера З. Тузовой; главный редактор В. Осьминин; операторы: И. Беляков, Г. Захарова, Б. Макасеев, М. Попова, О. Рейзман, А. Семин, Б. Циперман, М. Арабов, К. Станкевич, П. Касаткин, А. Хавчин, К. Широнин, А. Зенякин, С. Коган, А. Максимов, Г. Голубов, Б. Шер.

Сюжеты:

1. Первая сессия Верховного Совета РСФСР четвертого созыва.
2. Совещание работников сельского хозяйства областей Юго-Востока (Саратов).
3. Сооружение Кайракумской ГЭС (Таджикистан).
4. Судьба Джима Паттерсона.
5. Бразильский композитор и дирижер Клаудио Санторо в Москве.

Короткий репортаж:

1. Преступление чайканшистских бандитов.
2. Против подготовки атомной войны (МНР).
3. Выступление Жака Дюкло в Дортмунде (Западная Германия).

Спорт:

1. Соревнования гимнастов (Москва).
2. Мотогонки на льду (Москва).
3. На первенство страны по прыжкам на лыжах (Киров).

●

«Новости дня», № 19.

Монтаж режиссера И. Копалина; главный редактор В. Осьминин; операторы: И. Беляков, Г. Захарова, Б. Макасеев, М. Попова, О. Рейзман, А. Семин, И. Вейнерович, Д. Мамедов, А. Калошин, П. Касаткин, А. Хавчин.

Сюжеты:

1. Заключительное заседание первой сессии Верховного Совета РСФСР.

2. Триста тысяч гектаров под кукурузу (Белоруссия).

3. На освоение целинных земель Казахстана (Баку).

4. В одной из квартир нового высотного дома (Москва).

5. Против подготовки атомной войны (Китай, Албания).

6. Конгресс единства и независимости Австрии (Вена).

Новости искусства:

1. Новый балет «Шурале» на сцене ГАБТ.

●

«Пионерия», № 3.

Режиссер Я. Бабушкин; редактор Э. Марьямов.

Сюжеты:

1. 3-я школьная четверть. История одной двойки (оператор С. Школьников).

2. Физкультура и спорт. «СКИФ И ДП» (операторы: В. Масс, И. Масс).

3. Книжная полка. «Великий мастер фантастики» (оператор М. Прудников).

МОСКОВСКАЯ СТУДИЯ НАУЧНО-ПОПУЛЯРНЫХ ФИЛЬМОВ

«Новости сельского хозяйства», № 5, 2 ч., цветной.

Режиссер выпуска Б. Долин.

Сюжеты:

1. Достойный пример (режиссер В. Астафьев; операторы: Э. Ольшевская, Е. Покровский, А. Селянкин).

2. Каликинские свиньи (режиссер А. Сундуков; оператор К. Строд).

3. Механизация очистки коровника (режиссер В. Воронин; оператор Е. Покровский).

4. Перекрестно - диагональный сев (режиссер А. Ушаков; оператор Н. Шумов).

5. Холодная сварка чугуна (режиссер Н. Белов; оператор Г. Гулидова).

6. В теплицах ВСХВ (режиссер А. Ушаков; оператор Ф. Сильченко).

●

«Наука и техника», № 5.

Режиссер выпуска П. Петрова.

Сюжеты:

1. На Уралмаше (режиссер А. Плоцкий; оператор О. Краснов).

2. В мире невидимого (режиссер-оператор Г. Кабалов).

3. В борьбе с огнем (режиссер Д. Варламов; оператор Р. Мульвидсон).

4. Модель инженера Попова (режиссер И. Чистякова; оператор В. Шафнер).

Главный редактор В. Н. ЖДАН

Редколлегия: В. В. ГРАЧЕВ, А. М. ЗГУРИДИ, И. П. КОПАЛИН, Г. Д. КРЕМЛЕВ (ответственный секретарь), К. С. КУЗАКОВ, М. Г. ПАПАВА, Л. П. ПОГОЖЕВА, И. А. ПЫРЬЕВ, Н. К. СЕМЕНОВ

Оформление художника М. М. Милославского

Технический редактор Л. И. Гориловская

Адрес редакции: Москва Д-40, Ленинградское шоссе, 44/2; тел. Д 3-15-87, доб. 33. А 02920. Сдано в производство 16/IV 1955 г. Подписано к печати 19/V 1955 г. Формат бумаги 70×108¹/₁₆. Печатных листов 8 (условных листов 11,13). Учетно-издательских листов 11,514. Тираж 15.000 экз. Зак. 875.

Типография «Известий Советов депутатов трудящихся СССР» имени И. И. Скворцова-Степанова, Москва, Пушкинская площадь, 5.

40 10 руб 3 ИЮН 1955

7414

Всесоюзная
Книжная палата
Обязат. экземпл.
1955 г.